

HISPANOAMERICANOS

Enero 1989

463

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

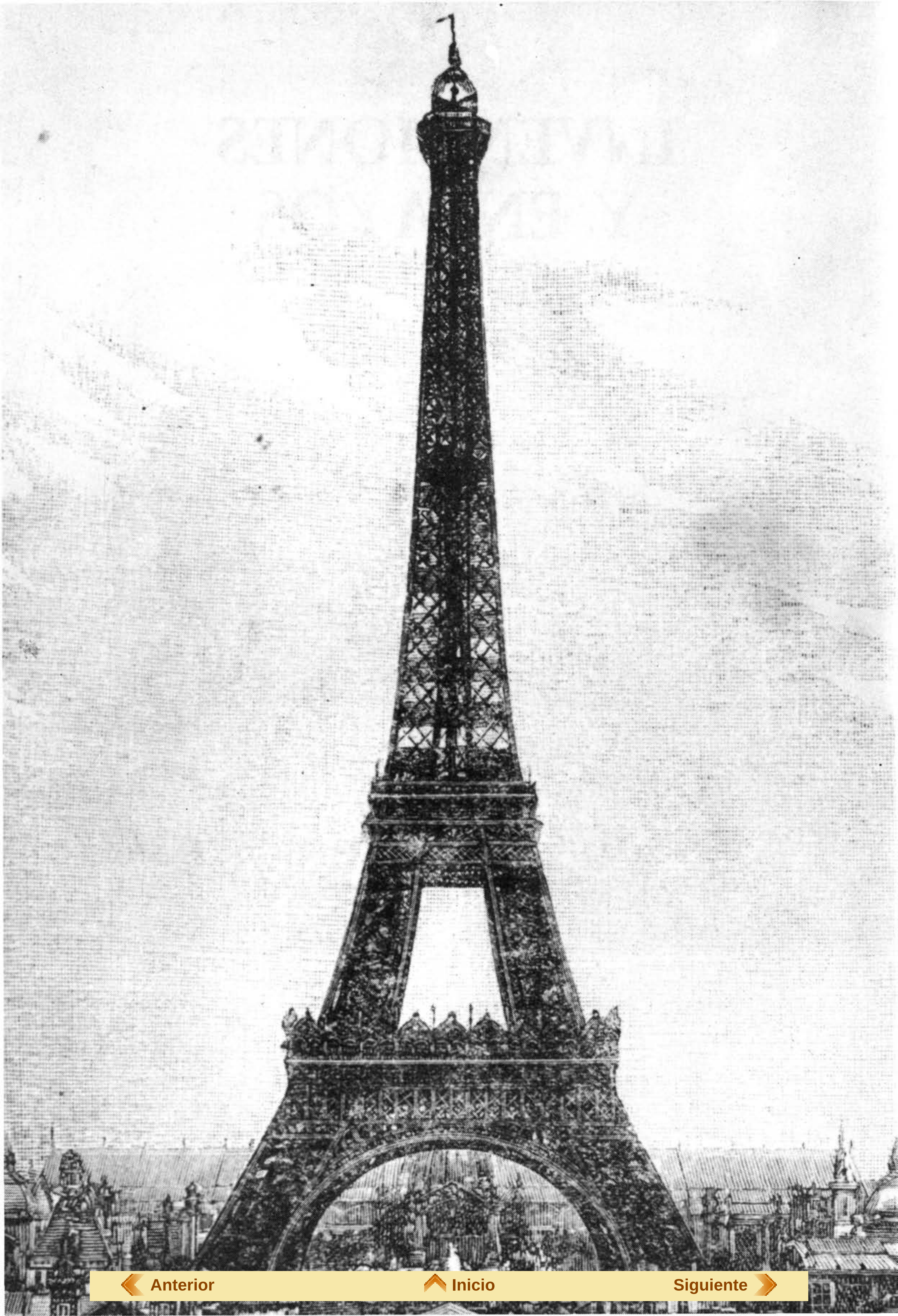
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

463

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES
Y ENSAYOS



1889

Son los conquistadores del mundo
los que buscan la fortuna química personal;
el sport y el confort viajan con ellos;
conducen la educación
de las razas, las clases y las bestias, desde este bajel
reposo y vértigo
con luz diluvial
y terribles noches de estudio.

Rimbaud, *Mouvement*

1

Informa el señor Paul Joanne *(Paris, ses environs et un appendice sur l'Exposition de 1900,* Hachette, París, 1900) que la Torre Eiffel mide trescientos metros, pesa siete millones de quilogramos y se compone de doce mil piezas metálicas unidas por dos millones y medio de tuercas que, ellas solas, alcanzan los cuatrocientos cincuenta mil quilogramos. Dobla en altura las torres catedralicias de Colonia, Viena, Ruan y Estrasburgo. Todavía a principios de este siglo es el monumento más alto del mundo.

La Torre forma parte de las construcciones hechas con motivo de la Exposición Universal de 1889. Se la empezó a construir el 28 de enero de 1887 y alcanzó su máxima elevación el 31 de marzo de 1889. Las obras terminaron el 15 de abril siguiente. Eiffel trabajó en el proyecto, junto con dos ingenieros de su empresa, desde 1884, encomendando a Sauvestre la parte arquitectónica del conjunto.

No fue pacífica su aceptación. Los profanos la vieron como algo amenazante y admirable, suerte de costillar prehistórico hecho en plan meccano, como para desmontarse en cualquier momento. Su autor aseguró que la estructura exenta se defendería de la acción del viento y estos cien años transcurridos le han dado la razón. Algunos personajes ilustres firmaron manifiestos contra la Torre: el pintor Meissonier, el músico Gounod, el escritor Zola, el dramaturgo Sardou, etc. La prensa viró de la desconfianza al aplauso, seguramente orientada por lo que hoy llamaríamos encuestas de opinión.

Es sabido que Eiffel visitó a Victor Hugo, en 1879, con los primeros esbozos de la obra y que el poeta los aprobó, aunque recomendando esperar el momento oportuno. Francia, tras la derrota ante Prusia en 1870-71, no estaba en condiciones cívicas de afrontar un gasto (un millón y medio de francos) que equivalía a un presupuesto de defensa. Los treinta y dos millones largos de visitantes que abrieron la boca ante la Torre fueron un coro huguesco, enfático y tardío.

Se argumentó contra ella en nombre del arte: la cosa era «fea» y deshonraba a París, la ciudad más bella del mundo. Durante siglos, y más allá de duros cambios políticos y sociales, la urbe se había desarrollado conforme a unas pautas que la hacían coherente y armoniosa: un estilo, una escala, unos materiales (piedra, bronce, mármol) aseguraban la continuidad de Lutecia. Esta construcción de ingeniería naval, en medio de aquella

jungla de arquitectura «hermosa», mirando sobre el hombro a los modestos bastiones y la sutil aguja de Notre Dâme, injuriaba la vista. El siglo XIX se formulaba en ella una de sus preguntas cardinales: ¿es bella la industria?

La Torre tiene algo de saurio terciario hecho para una feria de atracciones, con sus patas hollando tanta finura de perspectivas y jardines. En las noches brumosas, con los guiños de sus rojas luces, parece un invasor aprovechado de la sombra que viene, desde el fondo fangoso de la historia, a restaurar su prestigio de fuerza primaria. Con su reciente sistema de iluminación, finge ser una alhaja descomunal, una tiara bizantina de oro, un gigante frágil y capaz de melancolía. También el siglo XIX se pregunta si el progreso ha servido para disipar la niebla de los orígenes, si el hombre de la luz y de la ciencia, que se ha metido al planeta en uno de los bolsillos de su chaqué bancario, es capaz de no volver a las barbaridades de sus ancestros.

Las torres han servido de múltiple truco: para atisbar al enemigo de la ciudad, para señalar la nobleza, para erigir hasta el cielo el orgullo de la verdad revelada o del módico poder municipal, para encerrar a los locos. Ésta se ha convertido en el trivial emblema de París y se adhiere fácilmente a los ceniceros, las mesillas de noche y los pañuelos de toca que las viajeras hacen flamear como prueba de sus *tours*.

Las Exposiciones Universales empiezan en Londres, en 1851. Son, tal vez, un intento ingenuo de mostrar que el Universo puede exponerse en una galería, con toda su diversidad y su unidad. También, otro intento, menos ingenuo, de probar que los europeos trajinan el Universo, recogen de él cuanto quieren, lo llevan a casa y lo exhiben en una vitrina doméstica.

La de 1889 se dobla con la conmemoración clave en la historia de la modernidad: el centenario de la Revolución Francesa. La burguesía celebra su gran revolución y, al tiempo, el fin de la era de las revoluciones. Paz, luces, progreso, ciencia, colonialismo, democracia parlamentaria, se unen bajo las cabriadas de hierro y los paneles de cristal, encerrando los tesoros del mundo. El Universo, por fin, existe: es múltiple y único, todo junto.

Los hechos y el discurso parecen corroborar esta creencia. Renan opina que la ciencia es una religión y, en efecto, la idea de unidad es religiosa. Pero, de tal o cual calidad, el quehacer científico unifica el mundo, convirtiéndolo en Universo. Lo universal no es un dato, es el resultado de una práctica y, como tal, se lleva a la intermitencia orgullosa de las Exposiciones. También el orgullo se suele emblematizar con una torre. Y la cólera divina, muda como todo lo que hace Dios, se expresa en la caída de una torre. Todo vuelve a ser dispersión y multiplicidad inconexa. Como en Babel, sin ir más lejos. Cada vez que se alza una torre, se oye el eco del refrán: «Torres más altas cayeron».

El mundo tiene un solo sistema para medir el tiempo, basado en el meridiano de Greenwich y en los husos horarios, con una oficina internacional de control, pero, no obstante, la humanidad ha sido antes una idea que una constatación, y el discurso decimonónico busca pruebas empíricas para confirmarla o desdecirla. Mientras las teorías racistas (Gobineau, Chamberlain) sostienen que hay una raza conductora, superior, que guía a las demás hacia los valores supremos y comunes de toda la especie, las geopolíticas (Ratzel) arraigan cada raza en un sistema ecológico que tiene valores estratégicos. Karl

Ritter estudia comparativamente las razas basándose en la geografía. Los eclécticos, como el geógrafo Vidal de Lablache, admiten la unidad de la especie humana, pero afirman que sus relaciones con la naturaleza varían por influencia de la diversidad de medios ambientes.

Darwin ha explicado la evolución de la humanidad por leyes biológicas, que van produciendo diversos grados de desarrollo a tenor de las variables ambientales y la respuesta de adaptación y supervivencia de los distintos grupos humanos. El darwinismo domina toda una amplia zona del pensamiento occidental y se despliega en los desarrollos de Huxley, Haeckel, Baer (la biogenética), Spencer, Hyatt, Copp, Loeb. Boucher de Perthes busca rastros de la existencia humana anteriores al Diluvio, lo cual contradice los postulados de la Iglesia. Ello obliga a Pío IX á dictar la encíclica *Quanta cura* (1864) en que condena todo evolucionismo.

Algunos otros mitos seculares son disipados por el avance de los científicos sobre el planeta. Amundsen, Nansen y Nordenskjöld exploran el Polo Norte, y Ross y Wilkes, el Polo Sur, destruyendo toda creencia en cuanto a un misterioso Continente Austral y el mítico Finisterre, lugar donde acaba la Tierra. Ésta no acaba porque tampoco empieza, es un continuo esférico (o casi) que se genera a sí mismo como forma a partir de cualquier punto.

También retroceden los terrores seculares ante el fantasma de la peste, apenas la investigación sobre microorganismos consigue aislar a los agentes de los principales fenómenos de mortandad colectiva en el ahora pasado. Se mantiene la sífilis, cuyo microbio, el treponema pálido, será descubierto por Schaudin y Hoffmann en 1905.

En este mundo cíclico, sin puntos de partida ni de llegada, sin confines ni *terrae incognitae,* sigue en pie la pregunta acerca del origen de la humanidad, que la ciencia se niega a enviar, de una vez, al cielo o al infierno de la mitología: ¿tenemos los hombres uno o varios orígenes genéticos? ¿vale el monogenetismo o el plurigenetismo?

Unificada en su diversidad, la humanidad intenta, a veces a ciegas, otras con lucidez o mero cinismo, reconocerse legalmente como tal. El centenario de la Revolución Francesa, con su secuela de guillotinazos y guerras napoleónicas, es también el centenario de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, es decir del hombre en su casa y en la ciudad. El desarrollo del capitalismo, por ejemplo, tiende a universalizar el trabajo asalariado, acabando con la esclavitud. Pero el trámite no es sencillo, pues la venta de negros resulta un buen negocio.

Los ingleses y el rey de Bélgica presionan sobre los reyezuelos locales y el Kedive de Egipto para que erradiquen el tráfico. Se crea el Estado del Congo y los negreros son expulsados hacia la zona del Índico. Atrincherados en el corredor que va del Sudán al mar Rojo, Kitchener los derrota en 1898, en la guerra de los derviches. Los franceses abaten a Rabah, en el país del Vadai (1900). Por medio de conferencias internacionales, se intenta crear un derecho interestatal que asegure la abolición de la esclavitud y reprima la trata clandestina de negros.

El derecho internacional reúne constantes congresos en los cuales se intenta regular la guerra y sustituirla por un sistema de arbitraje obligatorio entre las naciones y la tensa pero efectiva «paz armada», que dura, al menos en Europa, entre 1870 y 1914. En

1864, en la convención de Ginebra, se obtiene el carácter de neutralidad para la Cruz Roja Internacional, pero una estructura de la paz universal parece lejana y aún inhallable. Los filósofos siguen discutiendo acerca de la fatalidad de la guerra y de su inherencia en la condición humana. Mientras los católicos instauran la oración por la paz, los socialistas prometen el fin de las guerras cuando desaparezca la explotación del trabajo humano y de la sociedad de clases: cuando no haya capitalismo, palabra mágica y demoníaca que permite esperar el futuro como el tesoro de lo deseable.

Un factor decisivo en la unificación del globo es el desarrollo de los transportes y las comunicaciones. Aún hoy, las cifras del XIX nos parecen vertiginosas. Por ejemplo: en 1860, hay 1.500 km de ferrocarril en el mundo, sin contar Europa, que tiene cien mil, ni los Estados Unidos, que suman otros tantos. En 1910, las cifras crecen y tienden a equilibrarse: Europa (330.000), Estados Unidos (380.000) y el resto del mundo (290.000).

En el agua, el velero es sustituido por el vapor (clipper, steamer) y el hierro lo es por el acero. Los trasatlánticos se convierten en ciudades flotantes y los costos de flete se abaratan, multiplicando el tráfico de gentes y de cosas, los contactos entre culturas, las migraciones. La tierra se agrieta en canales: Suez (1869), Kiel, Corinto, Panamá (1881/1914).

La gente (me hago cargo de la vaguedad del término) se «comunica» cada vez más. Insisto en cifras, a fuer de árido. El telégrafo Morse pasa de 160.000 km en 1858 a seis millones en 1900. En 1850 se venden en Estados Unidos un millón y medio de sellos postales, que serán 3.998 millones en 1900. De nueve millones de telegramas expedidos en Europa durante 1858 se llega a 334 millones en 1908. En 1876 se inventa el teléfono y en 1878 se instala la primera central del mundo: New Haven, seguida de París (un año después). En 1910 habrá ya doce millones de centrales en el planeta. Resumen de esta explosiva expansión de los intercambios y los contactos es el aumento del comercio mundial, que se multiplica por 6,5 entre 1850 y 1900.

El sistema de relaciones internacionales está dominado por el modelo capitalista-imperialista, base de toda esta estructura y su resultado más paradójico es la formación del imperio-universo, el británico, un aparato que llega a concitar 460 millones de almas, una cuarta parte de la población mundial dispersa por un equivalente de la superficie del globo, pero que resulta algo autosuficiente en sí mismo, es decir autónomo y cerrado.

2

Siglo burgués e industrial, científico y portuario, el siglo XIX es, obviamente, un siglo urbano. La gran ciudad es la obra maestra de la sociabilidad decimonónica y la gran ciudad se impone como modelo de costumbres y de discursos, aunque, cuantitativamente, no llegue a ser el sector preponderante.

La gran ciudad concentra población, atrayendo las migraciones campesinas. El crecimiento rápido la convierte en un lugar de encuentro de desconocidos, gente desarraigada y advenediza. Toda gran ciudad es, fatalmente, internacional y cosmopolita. Aunque, hacia 1880, por ejemplo, Londres y París sólo suman un décimo de la población

nacional, el ritmo de crecimiento va alterando esta relación. En el siglo XIX, Petersburgo crece al triple, París y Londres al 3,4, ya Viena al 4,9 y Berlín, sobre todo en la segunda mitad del centenio, época de su despegue industrial, casi 9 veces.

La gran ciudad se convierte en una barraca de gentes y de objetos. La acumulación de capitales provoca una acumulación paralela de cosas, que se advierte en el aumento de las colecciones, en la inauguración de grandes almacenes, en la fundación de museos especializados y en esa peculiar manera de museificación que es la arquitectura revivalista, que imita estilos anacrónicos. El interior de las viviendas burguesas se transforma en una suerte de estuche, atiborrado de objetos y de muebles que sirven para conservar y exhibir más objetos.

La sociabilidad de la burguesía va creando nuevas instituciones urbanas. Ejemplos son las estaciones termales y los hoteles de modelo *Palace* (de origen suizo) y de modelo *Ritz* (con restaurante y baño privado). En ellos se reúnen las clases altas a exhibir su poder y a negociar sobre inversiones y alianzas familiares.

La ópera, arte típico del siglo, aunque no originario de él, se transforma también en un arte plagado de citas, por la evocación que hace de épocas pasadas a través de los correspondientes tópicos. La opereta, ópera al segundo grado, es el arte de citar la cita, la parodia. El teatro de ópera, con sus ceremonias suntuosas, ocupa el lugar de la catedral en la Baja Edad Media y del palacio cortesano en tiempos del absolutismo.

En torno a la burguesía productiva y especuladora se agrupa el colectivo de los artistas, encargado de organizar el excedente social, el derroche. Es la versión áurea del marginado y el sacerdote del despilfarro, que el artista convierte en religión a través del esteticismo, una mística paralela a la liturgia de la alta burguesía. A todo ello se añade el traslado del juego al aire libre y el deporte al ámbito urbano, pasándose de la cacería y la cabalgata tradicionales al fútbol de los colegios aristocráticos, al golf y al cricket.

Por contra, la demanda de mano de obra barata y cuantiosa apiña en las periferias a las poblaciones obreras que viven en habitáculos estrechos, sucios y promiscuos. Los docks portuarios y los parques dan cobijo, de noche, a una población vagabunda y carente de vivienda. En las calles y las plazas habita otro colectivo característico de la gran ciudad: el de las prostitutas. Hay, por lo mismo, unas formas de vida pública y a la intemperie que se contrastan con las que ejercen la nobleza y la burguesía, dotadas de una cerrada privacidad.

La vida en el capitalismo se va profanizando progresivamente y, al tiempo, decaen las costumbres religiosas. Desciende el número de vocaciones aunque la burguesía manda elevar iglesias enormes y suntuosas, para celebrar en ellas una parte de su propia liturgia de clase. Ello provoca cierta retracción de la Iglesia hacia posiciones antimodernas y de corte político absolutista e integrista. Se vuelve cada vez más romana y «católica», es decir que se considera un universo en sí misma. Desconfía de los nacionalismos, a la vista de que los Estados modernos son cada vez más laicos y liberales.

Concentración y pauperismo condicionan una fuerte organización de la clase obrera. Las principales tendencias son la anarcosindicalista o federalista, identificada con la Primera Internacional; la marxista o socialdemocrática, identificada con la Segunda (1889, Engels); los reformistas de Ferdinand Lassalle y los obreros católicos (Acción Católica de la Juventud, Francia, 1886).

Aunque dura y miserable, la existencia obrera va mejorando sus condiciones materiales. El promedio general de vida aumenta, por ejemplo, en Francia, durante el siglo XIX, de 35 a 45 años. A ello contribuyen la desaparición, como epidemias, del cólera y el tifus, y la extinción de las grandes guerras continentales. Mientras disminuyen la tisis y las venéreas, crece el consumo de alcohol, junto con el número de asilados y suicidas. El índice de criminalidad también baja y aparecen medios de reformismo penal, sobre todo en cuanto a la abolición o no aplicación de la pena de muerte. Es la época de auge del positivismo criminológico, que ve en el delincuente a un degenerado, un enfermo o un loco. La gran ciudad va creando medicinas para los males que ella misma engendra.

El proceso de universalización provoca cierta crisis en el dominante nacionalismo de los Estados europeos. Empiezan a circular proyectos de unidad continental, desde los primitivos de Saint-Simon y Augustin Thierry (1814) que proponen un solo cuerpo político continental, aunque con respeto hacia las nacionalidades. Constantin Pecqueur, en 1844, proyecta la «República de Dios», y Victor Hugo, en 1848, en pleno sarampión democrático, los Estados Unidos de Europa, de corte federativo.

Otras iniciativas políticas también atacan al Estado nacional burgués, desde las posiciones anarquistas que persiguen su extinción, hasta Blanqui que pide la supresión del ejército y su reemplazo por milicias populares, y Proudhon que aboga por un federalismo general.

Los Congresos de la Paz dicen querer la eliminación de las guerras y Bakunin propone la huelga general contra ellas. Marx y Engels creen en el poder catártico de la guerra para acabar con el capitalismo y la misma guerra. Tras la Comuna, sus opiniones se atemperan notablemente.

Pero la guerra y la nación persisten como costumbres de la sociedad burguesa y permean el movimiento obrero. Los sindicatos austríacos se oponen al desmembramiento del Imperio y los ingleses celebran la expansión colonial que les permite mejorar su nivel de vida. Los alemanes temen a los rusos y los franceses, a los alemanes. Hay pocos internacionalistas íntegros: Jean Jaurès, que morirá asesinado en vísperas de la guerra mundial, los intelectuales errabundos, los judíos políglotas de izquierda.

3

El año 1889, por una decisión del almanaque que tal vez sea arbitraria y casual, pero que puede ser digerida por la razón histórica, se proyecta como el comienzo de un siglo, cargando en sus días una serie de acontecimientos que marcan la centuria ahora conmemorada. En el resto de esta rapsodia histórica cuya introducción ya fue ejecutada, nos ocupamos de algunos hechos del 89 que, rigurosa y tendenciosamente, se asocian para formar una constelación.

Mientras se celebra la Conferencia de Bruselas sobre la esclavitud, cae el Imperio en el Brasil, último país esclavista de América. Japón dicta su primera Constitución, aunque conservando el carácter sagrado del Emperador, anunciando su incorporación a las formas políticas de Occidente, al tiempo que su despegue industrial-militar. La integración de América se esboza en la Primera Conferencia Panamericana, bajo la influen-

cia de los Estados Unidos y en pugna con la hegemonía económica inglesa en aquellas tierras. La modernización es contradictoria, pues se suicida el príncipe Rodolfo de Habsburgo, en un episodio del que abusará el folletín, pero que tiene que ver con su talante liberal y progresista. La integración europea se ve acompañada, como en nuestros días, por la aparición de los pequeños nacionalismos y así se funda el movimiento celta en Inglaterra, vinculado a la independencia de Irlanda.

La cuestión social preocupa a los intelectuales y se dan a la imprenta los *Ensayos fabianos sobre el socialismo* de George Bernard Shaw, los artículos de George Gissin sobre la miseria del proletariado londinense *(The Nether World),* las *Memorias de un revolucionario* del príncipe ruso y pensador anarquista Pedro Kropotkin, y *El socialismo en Inglaterra* de Sidney Webb.

Una ola de huelgas sacude Europa mientras se instala en Viena, Stuart Chamberlain, ideólogo del racismo y se publica, en Rusia, *Tiniebla egipcia,* novela antijudía de Victor Petrovich Kliuchnikov.

El futurismo asoma en novelas de anticipación como *Freiland* de Theodor Horzka y *El gran sindicato de la guerra* de Stockton. Un belicoso nacionalismo alemán anuncia lo que vendrá en textos como *Guillermo II y la joven generación* de Hermann Conradi y *Llamado a los alemanes* de Michael Georg Conrad.

Hermann Schell intenta renovar el pensamiento católico con su *Dogmática* y Alfred Stevens considera cerrado un siglo en el cuadro panorámico que pinta para la Exposición parisina. El artista de la época se manifiesta en Gauguin, que se pinta a sí mismo con una aureola de santo y pone su cara en el Cristo de su *Monte de los olivos.* Nadie entiende a van Gogh cuando muestra su *Hombre con una oreja cortada.* En cambio se abre la exitosa carrera de Richard Strauss con el estreno de *Muerte y transfiguración,* poema sinfónico sobre el ciclo de la vida humana. La ópera, arte del siglo, no tiene un año brillante. Los dos grandes dioses están ausentes: Wagner, muerto, y Verdi, retirado hasta su vejez, en que volverá con ímpetu juvenil y genial. Massenet compone una pálida *Esclarmonde* para la Exposición y Dvorak recuerda la Revolución Francesa con *El jacobino.* El joven Puccini estrena *Elgar,* todavía impersonal y wagnerizante.

El escritor de la Inglaterra imperial, Rudyard Kipling, publica *El libro de la jungla,* con su peculiar síntesis de soberbia colonialista y fascinación por las viejas civilizaciones indias. Guyau anuncia el sociologismo en la crítica con *El arte desde el punto de vista sociológico.*

La industria adquiere algunos logros e instituciones que nos marcarán decisivamente. Estamos en plena era de la electricidad y de las multinacionales: se funda la General Electric. En Nueva York se construye el primer rascacielos (el hermano ultramarino de la Torre). Edison inventa un aparato cinematográfico, el fonógrafo y el cilindro para imprimir sonidos. Por su parte, Eastman, que en 1884 ha inventado el rollo fotográfico, da a conocer la primera película de celuloide, que dará lugar a los primeros filmes en 1893 y 1895. Chardonnet, la seda artificial. Isaac Peral, un español con dificultades, el submarino perfeccionado.

Las conmemoraciones del 89 tienen un eco fundamental. La Revolución Francesa ocurre casi un siglo exacto después que la Inglesa (1688) y a cien años del ciclo de escritos de John Locke sobre la tolerancia y el gobierno civil, que son la base doctrinaria del

Estado liberal: un Estado fundado en un libre contrato de los individuos que poseen autonomía y propiedad, hecho para proteger los derechos naturales de los sujetos, que son anteriores al Estado mismo e inviolables por él, y montado sobre un sistema de división de los poderes, que integran una estructura de pesos y contrapesos para evitar que cada uno se exceda en sus atribuciones. Constitución y código de libertades públicas y derechos individuales son su contenido mínimo obligatorio. Doscientos años parecieron necesarios para que la doctrina de Locke, surgida de la necesidad de racionalizar la primera revolución burguesa triunfante en Europa, se generalizara en el continente y fuera tomada como modelo para la organización política de las naciones que se van integrando al capitalismo de mercado mundial. Pero la encrucijada en que empiezan estos cien años genera las más violentas respuestas doctrinales, que lo serán, luego, militantes, contra esta realidad que parece, de momento, dominadora.

4

El 20 de abril, en una población de Alta Austria, Braunau sobre el Inn, nace Adolf Hitler. La Revolución Francesa no podía festejar mejor su centenario que dejando a la historia engendrar su más radical enemigo y uno de los mayores fóbicos de la misma Francia. Entre 1907 y 1913, Hitler elaborará, en Viena (caldera del diablo centroeuropea donde todo cuece, el nazismo incluido) su *Weltanschauung,* su intuición del mundo. El político de programa y el pragmático se unen en ella sobre una base de granítico fanatismo.

Es la intuición cósmica que falta en la política alemana de preguerra. Es cristiana y popular, en oposición a las formuladas por el judaísmo, el marxismo y el internacionalismo. Una utopía analítica que sustituye a los dioses que Nietzsche ha decretado muertos, en que todas las contradicciones se concilian en la figura del conductor, el *Führer.*

El líder tiene su novela familiar. Extranjero pero germánico, tal vez de ancestros judíos pero antisemita, es un profeta que, en sus comienzos, como corresponde, sólo entienden unos pocos. Por fin, las masas lo reconocerán, cuando adviertan en él la encarnación del espíritu popular profundo, es decir: nocturno y abisal. Hermann Rauschning definirá, en 1938, durante los años triunfales de Hitler, el nacional-socialismo como una revolución sin doctrina, un nihilismo cuyo único fin es la subversión total de los elementos que constituyen el orden. Una exaltación del dominio puro, que se legitima a sí mismo en la prueba suprema de la dominación. El manejo que Hitler hará de una guerra que pudo ganar y en la que resultó destruida Alemania y autodestruido el propio nazismo, parecen la prueba empírica de este delirio del caos científicamente instrumentado, suerte de danza dionisíaca nietzscheana bailada por un ballet provincial.

El nazismo es pura dominación sin contenido. Su antijudaísmo apenas resulta el mínimo concreto que hace falta para visualizarlo, convirtiendo al enemigo invisible en visible. Ya Harold Laski explicó que Hitler sólo valora realmente el poder y que actúa con absoluto oportunismo, montando una máquina de guerra que procura aterrorizar a todos, adversarios y adherentes, de modo que observen la misma conducta, con abs-

tracción de sus convicciones, que desaparecen en la nada del terror, como el resto de los elementos del orden.

Edgar Alexander habla de un nuevo mahometismo fundado en el odio. Georg Lukács, de una síntesis entre imperialismo alemán y técnicas de publicidad norteamericanas. No hay verdad ninguna en él; la llamada, por los nazis, «verdad eterna», es una abstracción que se identifica con las leyes de la naturaleza, que se explicitan en la victoria del más fuerte.

Frente a las ideologías burguesas, que son parciales y, finalmente, relativas (esto se institucionaliza en el sistema electoral y el parlamento) Hitler propone un nuevo absolutismo: querer todo o querer nada. Tal vez, como conjetura Borges en su *Deutsches Requiem*, quiere su propia aniquilación, en una pura acción tanática. Dominar el mundo y, si ello es imposible, destruirlo.

Todo esto no impide a los «ideólogos» del nazismo (contradicción en los términos) invocar como fuentes a Darwin, Gobineau, Fichte, etc., tal como hacen Alfred Rosenberg, Gottfried Feder y otros.

Ciertos autores, como Walter Görlitz y Herbert Quint, prefieren pensar que el nazismo no existe como cuerpo de doctrina, que es puro y simple hitlerismo. Cabe pensar entonces qué habría sido de Alemania sin Hitler. Tal vez, la astucia de la historia lo habría creado con otro nombre y bajo un aspecto más acorde con los héroes atléticos, rubios y armoniosos que decía venerar.

Los presupuestos doctrinarios que derivan de una base teórica tan elemental son bastante simples. Ante todo, la concepción nazi de la política: un combate de fuerzas naturales (nietzscheísmo vulgar) cuya única norma es la ley de la jungla. Luego, el Estado alemán: la reunión de todos los alemanes en torno a sus elementos raciales originarios. El nazismo no es, como la civilización burguesa o la revolución socialista, un resultado de la historia, sino su negación (en esto se toca con el otro nihilismo, el libertario). Unidos en lo interno, los alemanes se lanzan a la conquista del mundo exterior, conducidos por el líder, en cuyas manos el Estado totalitario y el partido único son meros instrumentos. El conductor es omnímodo e inocente a la vez, pues no responde ante organismos políticos por la buena o mala aplicación de la inexistente doctrina.

La historia es una dinámica en forma de ciclo, en que los pueblos se enfrentan dominados por instintos autónomos, los cuales pueden ser bien o mal orientados por el líder. Como los animales, el hombre es inmodificable. Lo mueven el amor y el hambre; fuerzas primordiales que producen y reproducen la vida. Organizado en pueblo, el conjunto busca y ocupa su espacio vital.

En contra del humanismo burgués, Hitler concibe la naturaleza, única realidad humana, como creadora de desigualdades, algo esencialmente aristocrático. Su economía consiste, simplemente, en que el fuerte domina al débil y lo somete a sus necesidades, o lo elimina, mejorando la especie por la selección de los mejores (los más dominantes). Por ello, el estado natural del hombre es la guerra. Queda aquí poco espacio para la política, el arte de cultivar los valores de la raza e incorporar sujetos al partido único. Su fin no es el gobierno de las mayorías, sino de los mejores exponentes de la raza, hasta ungir como líder al héroe y al militar que conduzca al frente interno contra los enemigos externos.

Como se ve, la teoría hitleriana es vulgar. Lo extraordinario es su praxis. Consiste en orientar, finalmente, todas sus fuerzas destructivas contra sí mismo, es decir lo opuesto a lo manifiesto en su discurso. En 1940, un emperador inteligente habría logrado, en el lugar de Hitler, la fundación de una Europa unida y perdurable. El *Führer* la aniquiló.

Hitler fue europeo en el más triste y mísero sentido de la palabra. Fue europeo en tanto eurocéntrico, en una época en que Europa había dejado de ser el centro del mundo. Desdeñó la importancia de Rusia y los Estados Unidos, y creyó, irracionalmente, que los judíos (mucho más poderosos y plutocráticos en su fantasía que en la realidad) corromperían la Revolución Rusa y harían caer a los soviets. Su política universal lo fue sólo literariamente. En ese orden su visión resultó provinciana, bien que la provincia de que se reclamaba fuera la Europa de sus delirios.

En lugar de organizar un imperio como universo, según el modelo inglés, Hitler exacerbó la omnipotencia nacionalista en una época de efectiva decadencia de las naciones como sujetos de la historia. Su fobia contra todo lo internacional (bajo diversas formas: marxismo, masonería, judaísmo, humanitarismo cosmopolita) lo condujo a considerar que hasta la Inglaterra de Churchill y la Italia del mismísimo Mussolini estaban dominadas por los judíos. Confundió a éstos con el capital financiero y monetario, otorgándoles unos poderes demoníacos que terminaron por encarnarse en la coalición que lo derrotó. En este sentido, el hitlerismo fue la puesta en escena de los terrores pequeñoburgueses ante el gran capital, fundidos al miedo simétrico, el de la subversión obrera. Había que vincularlos y el judío de Hitler sirvió de nexo entre las pesadillas del aterrado *Spiessbürger* alemán de los treinta.

Hitler encarna, de otra parte, los terrores suscitados en la humanidad industrial por el vertiginoso desarrollo del capitalismo en general. Un secreto horror del aprendiz de brujo ante las fórmulas mágicas del maestro lleva a pensar, en el extremo del delirio persecutorio, que es mejor volver al idílico origen y una elemental humanidad, gobernada por sentimientos ingenuos y brutales, que seguir el camino del progreso, habiendo perdido el rumbo del viaje.

5

En 1888, las conferencias de Georg Brandes en Copenhague empiezan a poner de moda la obra de un filósofo ignorado, un profesor de filología aficionado a la música que edita sus opúsculos en tiradas ínfimas para repartir entre los amigos y someter a la indiferencia de los libreros: Federico Nietzsche. Su *Ecce Homo* se traduce al francés y París lo pone de moda junto con las novelas de cortesanas, tipo la zoliana *Nana.*

Nietzsche apenas se entera de esto. Su carta a Jakob Burckhardt (5 de enero de 1889) en la que se reconoce rey de Italia, inicia el último tramo de su locura, un camino de penumbras que acabará con un Fritz inmovilizado en un sillón, vigilado por su mamá y con una corona de papel en la cabeza que espera estallar en una congestión como la que acabó con su padre.

De Turín, la ciudad de los endemoniados, donde alquila una habitación en el Palazzo Carignano, lugar en que dice haber nacido como Víctor Manuel, lo llevan a Basilea,

con la excusa de que allí lo aguarda una multitud ansiosa de aclamarlo. Pide una corona para usar en el exilio. Pasa por manicomios de Basilea y Jena. El 24 de marzo de 1890 (año en que, según sus profecías, habría de ocurrir la revolución mundial) lo entregan a su madre, que lo cuidará hasta su muerte. Al tiempo, empieza a producirse toda una literatura nietzscheana: en la década 1891/1901 se conocen *Radicalismo aristocrático* de Brandes, *Comentarios a Zarathustra* de Naumann, textos de Türck, Eduard von Hartmann, Lou Salomé, Rudolf Steiner, Tille, Riehl y Lichtenberger. Nietzsche, entre tanto, se cree Federico Guillermo IV, Richard Wagner, el Emperador, el duque de Cumberland, y se siente víctima de complots y tentativas de envenenamiento. Lee la Biblia y toca el piano: su propia música y corales luteranos. Vuelve a la infancia. La madre lo llama «Mi pobre niño» y él comenta: «Tienes cosas buenas en los ojos».

Su locura ha sido objeto de diversas conjeturas científicas. Wilhelm Lange-Eichbaum (1947) la describe como el resultado de una meningitis precoz de origen sifilítico que deviene, en su fase cuaternaria, parálisis cerebral, en torno a 1880. Pero Karl Jaspers (1949), por el contrario, sostiene que se trata de una enfermedad mental con aspecto de parálisis. Kurt Kolle (1965) descarta toda hipótesis de parálisis y se inclina por interpretarla como la forma extrema y patológica de un carácter ciclotímico, de oscilaciones maníaco-depresivas. Lo cierto es que, en vida de Nietzsche, sólo se le formula un diagnóstico de catarro estomacal crónico.

De algún modo, la locura de Nietzsche es parte de su filosofía. Consecuencia plena y radical de una concepción de la vida como multiplicidad desbordada, como proliferación, la locura no puede ser experimentada sino a través de unas vidas igualmente múltiples. Culmina en Nietzsche un siglo signado por el Napoleón de Hipólito Taine: un artista que intenta realizar sus sueños estéticos en lo ideal y lo imposible.

El síntoma estético de la locura es el predominio de la música sobre las letras. Un poco lo que Thomas Mann intentará alegorizar en su obra toda y, en particular, en su novela de la sífilis y el arte, *Doktor Faustus*. La vida sin música es, para Nietzsche, locura, disparate, exilio. Lo dice en 1888, en los umbrales de esa otra locura que, en definitiva, es la razón del delirio, la lógica del trance, la patria de las madres. Una música orientada por el Sur: la *Carmen* de Bizet (lo moresco que España incorpora a Europa), los venecianos del XVIII, las «gotas de oro» del clasicismo grecolatino. La seducción del imperio francés y el fatalismo gitano, unidos en una españolada sutil y elegante. Nietzsche es capaz de llorar, también, ante experiencias musicales tan inopinadas como la opereta *Boccaccio* de Franz von Suppé.

La locura es, de otra parte, la opción pagana ante el cristianismo. Nietzsche, el loco, es lo contrario de Cristo, el idiota. El cristianismo todo es un manicomio. Faltaría saber si él mismo es un cristiano encerrado, por error, como pagano, en la intimidad de la verdadera razón.

La empresa nietzscheana consiste en dotar a los hombres de una nueva religión, tras haber sido desposeídos de lo sagrado por la muerte del Dios judeocristiano, agarrotado por las manos del capitalismo. Es la nueva religión de lo natural, de lo originario, la acción de esas ondas dionisíacas que anulan la historia y aseguran el eterno retorno de lo mismo. La historia es Apolo, razón y progreso. Dionisos es la religión del placer, que sacraliza la risa y libera a la humanidad de todo lo serio (todo lo apolíneo). En

el futuro, en un mundo sin dioses, vendrá el Superhombre, endiosado, ingenio sutil, mano firme, capacidad de autodesprecio que enerve el desprecio ajeno. Quien no es capaz de despreciarse, paganamente, es despreciable, cristianamente. El Superhombre no está sujeto por nadie; ha llegado, por fin, a sentirse él mismo, es decir: inconmensurable.

Es también la religión del cuerpo, la religión de las desigualdades que los cuerpos «corporizan», precisamente. Y la religión de la libertad, entendida como la ausencia de verdad que acarrea la muerte de Dios y que hace permisible cualquier cosa. El cuerpo glorioso, divino y mortal, es el nuevo Dios viviente.

¿Fue Nietzsche fiel a sus teorías? Sabemos que nada es menos nietzscheano que la fidelidad, esa cualidad de animales domésticos, esa virtud tan «cristiana», pero cabe preguntárselo ¿fue Nietzsche consecuente, en su discurso (poco importa ahora su vida anecdótica, «privada») con sus premisas? Por ejemplo: cuando plantea el retorno a la actitud caballeresca, cristiano-medieval, no retorna a la naturaleza y al origen, sino a una época determinada de la historia, privilegiada como modelo. No es un tiempo en que, precisamente, rigiera «la raza dominante de un poder sin condiciones», sino una conducta caballeresca sometida a un código moral basado en verdades trascendentes. El amado y odiado papá Wagner vuelve por sus fueros, se infiltra por todas partes, como alguno de los líquidos elementales de la vida. Finalmente, Nietzsche, pietista alemán, se defiende de la moral (la establecida) con un rígido criterio moral. El héroe ha de ser casto y Zarathustra echará a los cerdos que invadan su jardín.

En medio de esta época que glorifica la historia y sus logros, Nietzsche los ataca rudamente. La historia ha matado a Dios y producido un nihilismo generalizado, en que todas las cosas pierden peso y realidad. Falta el gran valedor del universo, que se hunde en las tinieblas del ocaso. Nietzsche ve necesaria una nueva aurora.

El eterno retorno desvaloriza el futuro, donde ocurrirá lo ya ocurrido: el porvenir ha pasado. Hay que salirse de esta dialéctica de metas y finalidades, entregándose al puro querer del Querer, que se funda a sí mismo y supera la pérdida de apoyo del nihilismo. Ernst Jünger verá en estas postulaciones nietzscheanas el antecedente de algunas otras, nazis: movilización total, guerra total, indistinción entre guerra y paz.

Quizá, más modestamente, haya que ver en Nietzsche, como ahora se advierte, no un ataque a la historia, sino a la modernidad, entendida ésta como la dictadura de la metafísica. El hombre posmoderno no siente necesidades metafísicas, y esto le hace ver el pasado moderno como una historicidad acontecida y acabada: la decadencia. La historia dotaba de ser a todo lo existente. Ahora sólo queda de ella la memoria, pero muerta.

O, afinando aún más: Nietzsche cuestiona que la historia deba aceptar que su sentido le viene de fuera y propone una radical inmanencia de la historia, humanidad abandonada por los dioses a la intimidad de sus cuerpos. El siglo XIX ha oscilado entre una y otra, intentando averiguar, lateralmente, si es franqueable el abismo entre la experiencia y la idea.

Ya Hegel se sentía como un habitante de la época senil de la historia, la cristiano-germánica. La niñez fue oriental y la juventud/madurez fue grecolatina. Cerrando el

círculo, Nietzsche se coloca más allá del fin de la historia, en la noche que viene tras el ocaso (hora en que cae la luz y echa a volar el buho de Minerva). Para ser actual hay que ser intempestivo. Se es contemporáneo siendo inactual. El hombre es de su tiempo no en el hoy que se rechaza por muerto, sino en el siempre del eterno retorno. Como pensador de su tiempo, piensa Karl Löwith, Nietzsche es un inconforme conformado. Heidegger aportará una solución a los dos modos del ser, sosteniendo que el Ser existe en el *mientras tanto,* en la *espera,* y la existencia, en el *ahora,* inmediato, momentáneo y discontinuo.

Sorel, en medio, descifra la era de Nietzsche como aquella de la burguesía triste: es soñadora y decadente, pero carece de energía capitalista. Los obreros, asumiendo la ética caballeresca nietzscheana, encarnarán al Superhombre y habitarán la aurora del futuro.

Un dios coronado de rosas sustituye al coronado de espinas. Baco por Cristo. Es un intento de sintetizar la rosa y la cruz, como en la orden de los rosacruces. Precisamente, en 1889, un rosacruz irlandés, el joven William Butler Yeats, publica, en plena euforia celta, *Los errabundos de Oisin* y recopila los cuentos populares y de hadas de los campesinos de Irlanda. Teósofo, amigos de heterónimos y habitante de la periferia cultural inglesa, anuncia a Fernando Pessoa. Y canta a la doble rosa: la que emblematiza al tiempo perecedero, que pasa y no vuelve, lo efímero de la historia, y la que merece seguir inmortalizada en los poemas de ayer y de mañana, emblema de la eternidad. «Rosa roja, altiva rosa, triste rosa de mis días... Lejana, secreta, inviolada rosa.»

6

Messkirch, 26 de septiembre: nace Martin Heidegger.

También lo inquietarán las rosas. La de Angelus Silesius, concretamente, emblema del ser que se reconoce abisal y se autofunda en el discurso, diciendo, simple y olímpico: *soy.* Como el juego, que establece sus propias reglas. Cuando acepta la interpelación de lo revelado, el hombre deja de pensar, entrega su fundamento y ya no juega.

Las dos rosas de Heidegger son el tiempo, que cambia y prolifera, y la eternidad, constante e invariable. Como Nietzsche, como los antecesores de Nietzsche, se volverá a preguntar si es pensable la vida. Hegel y Dilthey contestan que sí, como historia. Bergson dirá que no. Heidegger concibe que la vida es pensable a partir de un origen impensable. Es la figura del pensamiento junto a la vida.

Mas los parecidos de familia son múltiples entre el filósofo que nace y el otro, que enloquece. Hay, latente, en ambos, un modelo de comprensión musical: recuperar, como quien canta y/o baila, la capacidad de aprehensión originaria y elemental, adormecida por el ejercicio repetido de las enunciaciones habituales, que resulta verosímil sólo por medio del análisis.

Esta pérdida del origen, del fundamento, que desujeta la vida humana en la desorientación, convierte al pensar en una errancia. Nietzsche prefiere errar en las altas cumbres. Heidegger, en el bosque, por el cual marcha el filósofo siguiendo las *Holzwege,* los caminos que los leñadores abren para facilitar la lucha contra el incendio. De vez

en cuando, una *Lichtung,* un claro del bosque en que se ve un poco más lejos y con mejor luz. El filósofo se sienta a descansar, a holgar, tal vez a eso que hacen los filósofos, aun en sus pic-nics de bosque: pensar.

En cualquier caso, no es el peregrino que busca una meta preestablecida, ni la travesía del desierto. Ni navegación de altura. Ni laberinto. Lo importante es errar (si Heidegger hubiera escrito en su despreciado castellano, qué hilachas no habría sacado de este paño), no llegar. Y más importa el primer paso que los siguientes. Sin obedecer a los esquemas ejemplares, que desvían, pues llevan fuera del bosque.

La música heideggeriana, como la del pajarito en el bosque de Sigfrido, es la que lleva al asombro, al reencuentro con el ser perdido en el olvido. El hombre desatento, en lugar de asomarse al misterio central de la existencia, lo da por sentado. El asombro lo lleva a recuperar su escucha atenta del ser, su lugar de interlocutor privilegiado de la existencia, de «eso que está ahí» (*Da ist*). Escuchar es también algo musical. Como lo es el acorde entre nuestro habla y la del Logos. Cuando hablamos como Él habla, cuando decimos lo que a Él corresponde, afinamos.

De algún modo, el perder la capacidad de asombro ha llevado al hombre, a través de la historia, al sentido común, es decir a la nada como operadora de la vida. La usura de la historia en el lenguaje, la existencia artificializada frente a la perdida autenticidad del ser. Heidegger encomienda a los poetas la recuperación de este vínculo: en la poesía, a través del lenguaje, el hombre recobra su asombroso origen. La poesía es densidad originaria del lenguaje: *Dichtung.*

Al entrar en crisis el fundamento, acaba la modernidad. Queda derogada esa ontoteología que hizo del ser un fetiche divino, el fundamento de todo. Una suerte de religión monoteísta del ser. Muere, al tiempo, Dios, el Dios de la metafísica occidental. Pero, aquí Heidegger, no muere la divinidad, el lugar de Dios, sea que éste exista o no: el lugar desde donde se da el ser como esencia. Hay que buscar con qué llenarlo.

Podría pensarse en un Heidegger nietzscheano, enemigo de la historia, en tanto ella es la que ha provocado en el hombre el olvido del ser. Tal vez lo que hay es el cuestionamiento de la historia vivida, pero no de la historicidad humana. Veamos algunos extremos.

Metafísica desde Platón, científica y tecnológica de Aristóteles a Descartes, la historia es amnesia, progreso en el nihilismo, extravío fuera de casa. Caído, arrojado, niño expósito, el hombre ha olvidado esta situación y vive en la inautenticidad. Recuperarla implica tener en cuenta la muerte, por medio de la angustia que sustituye al miedo. Cuidarse, levantarse de la caída, saberse mortal: saberse histórico. Esperar la muerte: instaurar una finalidad. Al cualificar la temporalidad humana, al revés que la animal, el horizonte de la muerte hace histórico el tiempo del hombre, ese ir hacia la muerte.

La historia es, de otra parte, un intento de pagar la infinita deuda que tenemos con la nada, nuestro origen. Es productividad ante la muerte. No hay providencia que haya sembrado de sentidos la historia. Si ésta los tiene, es porque los hombres se los otorgan, por medio del lenguaje y su dialéctica, hecha de iluminaciones y ocultamientos.

El pensar esta estructura lleva al hombre a su libertad, que se da también en la historia, sólo que situando en el lugar del sujeto al discurso mismo, no a unas hipóstasis

como el Hombre, el Lenguaje y la propia Historia. Su ciencia es la hermenéutica y su disciplina radical, el saber de su saber, su epistemología, es la fenomenología.

Hallar lo diverso en lo mismo y viceversa, recuperar la poesía como protolenguaje, que permite a la praxis humana restaurar lo divino en un tiempo en que los dioses se fugan y todo lo abandonan, es la tarea de la historia. Entre tanto, la espera, escena que tipifica al quehacer histórico.

Echado al mundo como se echa a los pecadores del Paraíso (obra del padre) o en el parto (obra de la madre), el hombre puede entregarse al ser sujeto a lo exterior (*Man*), ser agarrado por los demás, sometido a fórmulas seguras pero vacuas (lo que un sociólogo denominaría anomia) o agarrarse a sí mismo, convertido el abandono en tarea (lo *yecto* en *proyecto),* haciendo del futuro vacío una meta, en esa estructura discontinua del tiempo que Heidegger equipara, tal vez, al éxtasis dionisíaco de Nietzsche.

¿Dónde está el ser, el perdido y olvidado ser? ¿Cómo desalienarse de la historia y recuperarlo? El ser, inefable y tautológico, está en todas partes y en ninguna, como el lenguaje. Tiene sentido y no significado. Es como la música: obvia e intangible, inmediata y envolvente, infinita y regresiva. Del ser nada podemos decir, porque debemos predicar «el ser es», parálisis tautológica. Podemos asentar la existencia en la tierra, pero el ser carece de suelo, su fundamento es el abismo. Entre ambos hay exceso del uno sobre la otra, impertinencia, desajuste. La historia diseña estos movimientos de busca y escape. De nuevo, la música: es una fuga.

7

París consagra rápido. Como la sutil soberbia de su torre, se alza la fama de un joven filósofo que publica su tesis y se transforma en el pensador de moda: Henri Bergson, con su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia.*

Bergson cuestiona la costumbre de pensar con palabras y en el espacio, buscando explicitar la relación causa-efecto: pensar leyes que apelan a la extensión y a la cantidad, ambas abstracciones. El discurso de la filosofía intenta copiar la discontinuidad de los objetos físicos, obtener definiciones netas y precisas. Pero, entonces ¿cómo pensar las emociones, el goce estético, la pasión, las *intensidades puras?* Ejemplos: el futuro como infinidad de posibles (no como porvenir idealmente realizado y contenido en la profecía de la ley), la sugestión sin causa del arte, que abisma o eleva, la simpatía que simula emanar del ser amado.

La emoción es única e irrepetible. Por lo mismo, no cabe pensarla, ni definirla. Es del orden de lo inefable y la filosofía ha de reconocerla y enmudecer ante ella. Enmudecer de emoción, claro está. Hay, en torno al discurso, un universo de objetos opacos, en los que se entra sólo por el camino de la vida. Se los vive y se vuelve de ellos con un equipaje vacío, que el recuerdo llena con sus fantasías retrospectivas.

Al igual que Heidegger con su inefable ser, Bergson propone una filosofía del espíritu como lo gratuito, lo inextenso, lo indiscreto, un movimiento libre, independiente de toda sensación. El hombre es el único animal que prefiere, es decir que no actúa ante las cosas como una respuesta al estímulo, sino que recalifica al estímulo y, de última, a las cosas mismas.

Esto lleva a otro tema heideggeriano: la impertinencia, la no correspondencia entre pensar y decir. Bergson aforiza: «Hablamos más que pensamos». La palabra excede al pensamiento y este exceso, este lujo, este despilfarro impensable pero decible, es el lugar del espíritu.

La reformulación del objeto de la filosofía también exige reformular sus condiciones. La filosofía actúa fuera del espacio y del tiempo. Fuera del espacio, en lo inextenso. Fuera del tiempo, en la *duración pura,* instante fugaz y, a la vez, eterno, serie sin adición, lugar ideal en que existen las abstracciones. Ejemplos: el número abstracto. Lugar ideal en que se alcanza la continuidad, frente a la discontinuidad de lo real.

La duración pura es, por oposición al espacio y el tiempo kantianos, medios homogéneos y vacíos, pura heterogeneidad compuesta de cambios cualitativos, como las notas de una melodía, interpenetradas y organizadas, sin contornos precisos, sin exterioridad, sin numeración. Lugar simultáneo de todas las partes del tiempo, punto único y múltiple, instantaneidad que es, a la vez, fijeza.

No se puede enfrentar esta construcción con un solo yo. Hacen falta dos: uno es el yo sucesivo que está en el espacio-tiempo de tres dimensiones, que entra y sale de las cosas; el otro yo es el instantáneo de la duración pura, en que todo es simultáneo y diverso a un mismo tiempo.

La historia, asunto que nos viene ocupando como la torre de nuestra exposición, es ahora alcanzada por el discurso bergsoniano. Es así que el progreso, contrariamente a lo que entienden los positivismos, no está en las cosas, sino que es una síntesis mental, el pasaje de un punto a otro, entre los cuales, objetivamente, no hay nada. Es como el cañamazo de un cuadro puntillista: asegura la existencia de la pintura pero no está pintado. En el alma, hay, pues, progreso sin sucesión. Cada instante es la síntesis de toda la historia, que se reformula como si estuviera dirigida hacia él. El pasado se encamina hacia un hoy cambiante, tiene incontables metas a conseguir conforme se multiplican los presentes instantáneos y heterogéneos.

Esta duración se siente pero no se mide. Es inútil construir aparatos para medir las emociones, pues los aparatos no miden la calidad, que es inmanente a la emoción misma. Instinto confuso, grosero y seguro, el lenguaje no puede atraparlo, pues lo fija y la duración cesa. La historia sería esta innumerable variación de instantes irrepetibles, lo concreto absoluto.

El lenguaje, objetivo e impersonal, cuyo sujeto es un yo trascendental, el Yo Parlante, persigue a la duración sin alcanzarla, aunque sirve para construir la identidad social de los sujetos, en la medida en que éstos comparten una realidad objetiva con los demás sujetos: la realidad socializada, precisamente, por el propio lenguaje. Hasta la palabra *duración* es impropia a su objeto, ya que tiene una fijeza incompatible con lo heterogéneo puro que pretende nombrar. La filosofía bergsoniana resulta, así, por definición, ajena al objeto que expone.

Bergson no sólo redefine la historia sino que lo hace también con la libertad, punto crítico en que vuelve a distanciarse de la filosofía de sistema y ley que domina en su tiempo. «Se denomina libertad la relación del yo concreto con el acto que cumple. Esta relación es indefinible, precisamente porque somos libres. En efecto, se puede analizar

una cosa, pero no un progreso; se descompone la extensión, pero no la duración.» Dicho de otra forma: la libertad se asegura en la indeterminación, en la capacidad humana de reactuar desproporcionada e impredictiblemente ante los estímulos.

En un texto posterior (*La evolución creadora,* 1907) Bergson atribuirá al *élan vital,* el impulso productivo de la vida, el empuje sobre la evolución, en tanto ésta es disociación y desdoblamiento, y no asociación y causa, como en el planteo positivista. La historia es proliferante y sólo puede explicarse, a posteriori, como hecho consumado, apenas en términos matemáticos. No hay leyes ni providencia en ella, no hay destino histórico. Más se marca por los obstáculos a superar que por el arsenal de instrumentos disponibles.

También hay en esta vuelta a las fuentes de lo inmediato por medio de la intuición, un reclamo por el origen, por el repristinamiento del mundo. La cualidad pura carece de historia y su proliferación hacia el futuro es anárquica. La historia ha servido para degradar las cualidades del comienzo: lo gratuito se ha vuelto útil; el saber, geometría y la acción, técnica. Hacen falta héroes, genios y santos para mediar en este retorno al principio, la insistencia de lo inefable. Como Nietzsche, como Heidegger, Bergson soporta lecturas libertarias o mesiánicas, anuncia a Sorel y a Hitler.

8

De algún modo, recogerá las sugestiones de Bergson y las aplicará al estudio global de la historia Arnold Toynbee, que nace en Londres el 14 de abril.

El *Estudio de la historia* de Toynbee es una de las tantas respuestas intelectuales a la guerra de 1914-18. Pertenece a la familia de los libros de Paul Valéry, Georg Lukács, Oswald Spengler, Ernst Bloch, situada frente al hecho inédito de la guerra mundial, de todo el mundo en pie de guerra.

La respuesta de Toynbee, como la de Spengler, consiste en renunciar a pensar la historia como un universo. No hay historia universal, por la sencilla razón de que sólo tienen historia los hombres, que son variables, y los únicos elementos de fijeza con que cuenta están fuera de la historia: en el par Cielo-Infierno del judeocristianismo o en el Nirvana de los budistas.

Se puede pensar cada civilización en sí misma, adentrándose en ella y tratándola como un universo. A su vez, las herramientas de este discurso sí que pueden generalizarse, construyéndose una morfología histórica universal. La de Toynbee es bien conocida y relativamente sencilla.

Las civilizaciones nacen y se conforman por el esquema reto-respuesta. Pasan de lo estático a lo dinámico y engendran civilizaciones hijas. A cierta altura de su desarrollo, tienden a convertirse en imperio, o sea en Estado universal, poder sumo entre todas las naciones. El principio unificador de este universo es una religión que proviene del proletariado interno del poder imperial y que convierte a su Estado en dicha Iglesia universal. Fuera del imperio, quedan los bárbaros, los extranjeros, los que no hablan su lengua. Acechan, traman su aniquilación. Ésta se produce cuando el alma imperial se divide en cisma, las normas pierden legitimidad, se instaura la anomia. Las minorías creativas y conductoras pierden la capacidad de imaginar y se vuelven impotentes para

transmitir la fe unificante a su proletariado interior. Las religiones externas penetran en las marcas del imperio y provocan su caída. Ésta no es ineluctable, pues el proceso de deslegitimación puede revertirse y los dioses, ser repuestos en sus altares.

¿Qué junta a Toynbee, el niño inglés que balbuce cuando Bergson publica su tesis, con éste? Tal vez una común invocación a Heráclito. Para Toynbee, en su repetida imagen del río y la orilla. El historiador intenta explicar el curso de agua que lo arrastra, pero no puede hacerlo desde la orilla. Es el tigre borgiano, el tiempo, que devora al hombre, que es el tigre, y así sucesivamente. La historia es inaprensible.

El tiempo toynbiano es unilineal y sucesivo. El historiador no puede detenerlo y su estudio de la historia es, por ello, también, histórico. Todo lo humano lo es y aun todo lo que se mueve en el mundo, todo aquello que no tiene un lugar fijo, es decir: una identidad. La ubicación de los historiadores cambia con el tiempo y el pasado es visto desde perspectivas diversas y con subjetividades cambiantes. El pasado, por esto, cambia como el presente. Cada generación se lo recuenta, tiene «sus» propios griegos, romanos, chinos, aztecas, etc. A veces, olvida o no ve a ciertos sectores de este pasado, que caen en la nulidad de la amnesia. El tiempo histórico prolifera hacia atrás a la vez que prolifera hacia adelante. Solamente un hipnotizador que se mantuviera, él solo, al margen de la hipnosis y que lograra efectos universales podría detener esta dialéctica. Toynbee pensaba en Hitler como el modelo fallido de este mago, que Thomas Mann parodiza en su *Mario y el brujo*.

Es obvio que el planteo de Toynbee reacciona contra la concepción sistematizante y científica de la historia, propia de los positivistas. No obstante, Ortega le ha señalado algunas infiltraciones disimuladamente darwinianas.

Para Ortega, el hombre vive desterrado en la historia (su aquí), ya que su patria auténtica es el Universo (el allí). La historia universal es la nostalgia del exilio, un proyecto ideal de retorno a la tierra prometida. Esta dialéctica hace de la historia el lugar en que se proyecta la reconstrucción del perdido Universo, paraíso de la nostalgia humana. De aquí que no haya nada «natural» en la historia. No es legítimo que Toynbee considere naturales los estímulos que plantean obstáculos y retos a los hombres. El medio humano nunca es natural, sino al revés: la naturaleza que rodea al hombre siempre es humana. El campo es del agricultor, la agricultura no es del campo. Cabe recordar la figura de Vives y Montaigne que inventa el concepto metafórico de cultura, como cultivo del alma, *cultura animi*. El hombre desequilibra y reequilibra el medio, no entra en el equilibrio «natural» por medio de la respuesta al reto. El hombre es «un animal que escapa a la animalidad, que se evade o fuga de ella. El hombre representa, frente a todo darwinismo, el triunfo de un animal inadaptado e inadaptable». Ortega rectifica a Toynbee, pero desde el propio Toynbee, historizando la naturaleza, tal como en la figura del río y el nadador que intenta construir su universo flotante en las aguas del tiempo.

9

El 24 de marzo pronuncia su último discurso ante el Parlamento alemán el príncipe Otto de Bismarck. El hierro del canciller empieza a fundirse. La historia del siglo XIX

se acomoda a sus fechas: nace con el Congreso de Viena, en 1815, o sea cuando se contiene militarmente la Revolución Francesa, y muere en 1898, cuando el Desastre español, es decir cuando Europa se retira, prácticamente, de su espacio colonial en América.

El discurso de don Otto es arrogante como el de un vencido. Sale al paso de una campaña de prensa que lo acusa de viejo, anticuado e incapaz. No puede decir lo que siente: que el nuevo Kaiser no lo quiere e intenta quitárselo de encima. De hecho, lo relevará el 31 de enero de 1890.

Se define como un político admirado y tomado por ejemplo en el extranjero. Se considera sustituible en todo, menos en su puesto de canciller imperial. «La suma de confianza y experiencia que he construido en treinta años de política exterior, no puedo legarla ni transferirla.» Todos lo consideran arcaico e inmovilista, de una fobia frente al socialismo indigna de la Europa coetánea. Gobierna con personalismo y dureza, no haciendo caso de su gabinete, como se usa. Guillermo II es su franco enemigo, la Corte no lo apoya, carece de mayoría parlamentaria, pues los centristas aumentan y ejercen su arbitrio hacia la izquierda o la derecha. Los socialistas están prohibidos, pero prosperan en la clandestinidad y en 1890, a su caída, serán rehabilitados y ganarán las elecciones. El Kaiser quiere ser «el rey de los pobres», saliendo de su divina distancia, y hacer una guerra preventiva contra Rusia. Insinúa que Bismarck planea un golpe de Estado y esto servirá para desplazarlo. Todo va mal para el viejo príncipe. Gran parte del tiempo lo pasa en su castillo de Friedrichruhe, como si pudiera prescindir de la capital del Imperio. En gesto de misoneísmo, se niega a que instalen un teléfono en su despacho.

Bismarck es un viejo noble campesino, de costumbres sencillas y un poco violentas. Tiene gustos sobrios, desconfía de todos y concibe al cazador de bosques trajinados por el hombre como el modelo de conducta. El bosque carga de energías, no la romántica selva virgen. Su aspiración es administrar bien sus campos y formar en la Defensa Rural. Han pasado sus años de gloria, cuando las guerras europeas y la derrota de los turcos por los rusos, que provoca la conferencia de Berlín (1878). Allí juega como árbitro de la paz continental, amenazada por la desestabilización balcánica. De algún modo, la paz armada que vive Europa entre 1871 y 1914 es la paz bismarckiana. El abandono de sus principios hace de Alemania un país expansionista, que busca aliados entre austríacos y turcos (la llamada «fidelidad de los nibelungos»), va a la guerra y es derrotada. Pero también es cierto que la falta de expansión colonial, uno de sus principios, encajona a Alemania, que se carga de energías industriales y busca su salida en la guerra.

Se negó a la colonización y dejó que ingleses y franceses se repartieran África. Creía que colonizar era militarmente muy caro y que las colonias absorberían demasiada población, perdiéndose recursos humanos. En los años ochenta intenta salir del autarquismo económico, estimulando el comercio exterior, pero sin imitar a los países colonialistas.

Su proyecto de Europa se ve confirmado en su racionalidad por los hechos. Derrota militarmente a Austria y la coaliga contra Francia, amenazando a Napoleón III con 800.000 soldados. También vence a los franceses. Ambas potencias quedan neutralizadas. Quiere buenas relaciones con Rusia, acolchada tras Polonia, un rey alemán en Madrid y la restauración del Imperio Bizantino en Estambul, para controlar los Balcanes. Con los ingleses siempre se puede pactar, ellos hacen política como buenos tenderos.

Campesino cazurro, sus fobias son viscerales. No traga con los franceses, desprecia su «corrupción burocrática cubierta con la Constitución», sobre todo cuando se disimula con el manto imperial napoleónico. Cuando se enfurece, dice: «Soy un demonio teutónico, no un demonio gálico». Pero es prusiano, no alemán. Quiere una Alemania prusificada y una Prusia que renuncie a su independencia con tal de extender sus alas, como un águila nobiliaria, sobre todos los alemanes, «esos perros que lamen la sangre», malvados croatas, campesinos de Bamberg y confesores jesuíticos.

Es monárquico y cree que el rey ha de tomar con sus manos la corona depositada en el trono del Señor. Quiere una Alemania unida que no vaya más allá de sus «fronteras naturales»: las que marcan la lengua y la religión protestante. No más allá, para evitar problemas de nacionalidades.

Su visión de la sociedad alemana, para resolver el problema de la unificación política, también parece racional. La unidad no vendrá sin la hegemonía y ésta será prusiana o no será. Sólo Prusia, con sus terratenientes, su ejército noble, su burocracia (incluida la universidad) puede ceñir la corona imperial en la cabeza del rey de Berlín. Se enfrenta a los «reaccionarios rojos», los *Junker* que pretenden conservar inmóvil y aislada a Prusia. Es un «político real» que huye de «El Dorado democrático». Alemania es un país de burguesía débil, que no ha hecho ninguna revolución y no puede sostener una democracia parlamentaria como Francia o Inglaterra. La pequeña burguesía urbana no tiene nada en común con los campesinos, carece de ilustración para legislar y no imagina a Europa. Quedan «ellos» y la clase media urbana cultivada.

Su antidemocratismo se vuelve atrabiliario, paralítico. Cree que la era de los partidos políticos ha terminado y que las elecciones son un juego de lotería. La democracia es, para él, como la cerveza en lata: mucha cantidad, poca calidad, algo que vuelve estúpido, impotente y perezoso.

En el fondo, Bismarck creía, con horror, que la revolución no ocurrida podía suceder en cualquier momento, mientras neutralizaba la inquina de la burguesía liberal católica con el miedo burgués a la revuelta obrera. En tanto, no vio que Alemania se convertía en un país avanzado en lo industrial y científico.

Su providencialismo mesiánico también se iba anticuando. Su tozudez en sostenerlo anuncia los delirios hitlerianos. Él creía que el hombre debía seguir la huella de Dios por el mundo y tratar de asir el divino manto. Por creer en Dios respetaba a los señores de la tierra, de otra manera no habría orden en el mundo, ni los diplomáticos ni los funcionarios civiles serían capaces de mantenerlo. Todo está escrito por Dios y el dirigente tiene que saber el lugar que le corresponde en esa escritura. Bismarck había intuido que un trozo de la historia estaba providenciado para Alemania, un imperio amnésico de su antigua grandeza.

Si conservó los privilegios nobiliarios prusianos hasta 1872, luego hizo una avanzada legislación social paternalista, resistida por la burguesía, que terminaron pagando los mismos obreros. Conversó con el socialista Lassalle, mostrando que tenían enemigos comunes: los burgueses en expansión. Su fobia contra los partidos obreros no le bloqueó la aprobación de Marx: por fin, Bismarck había acabado con la dispersión semifeudal de los señoríos alemanes y fundado un tardío Estado moderno, que unificaba las clases dominantes y mejoraba, por ello, las posibilidades políticas del proletariado.

Pero Alemania había llegado tarde al festival de la modernidad europea. Tardía y henchida de fuerzas, era un polvorín en el centro de Europa, dispuesto a estallar en cualquier momento, cargado de potencias aniquiladoras y de alucinaciones redentoristas que se corporizaban, como el viejo Bismarck sabía, en unos «perros lamedores de sangre».

10

Como parte de los festejos de la Revolución Francesa, los socialistas se reúnen en París e intentan refundar la Internacional. Ésta, creada en Londres, en 1864, se ha dividido en La Haya, en 1872. De hecho, ha quedado en manos de los sindicalistas revolucionarios, que se autodenominan «federalistas». El fracaso de la Comuna de París (1870) los hiere de muerte, pero la línea reformista no logra rehacer la organización.

A su vez, los delegados del 89 se encuentran subdivididos en dos tendencias: los posibilistas y los marxistas. Éstos, los más numerosos, se reúnen en la Sala Pétrelle y nuclean a los laboristas norteamericanos, los socialistas franceses y los socialdemócratas alemanes, dispuestos a relanzarse contra las prohibiciones bismarckianas.

Las conclusiones doctrinarias son sencillas y modestas. Se acuerda celebrar el Primero de Mayo en todas las ciudades del mundo y luchar por reivindicaciones concretas: la jornada máxima de ocho horas, la regulación del trabajo insalubre, la indemnización por accidentes, el sufragio universal. Por ahora, se trata de arrancar concesiones al Estado hostil, que será destruido cuando llegue la oportunidad histórica.

Los alemanes se manifiestan contra las nacionalizaciones, ya que ello implica entregar parte de la economía a una burocracia formada por burgueses y reaccionarios, a la vez que forja el modelo de partido socialdemócrata dominante en lo sucesivo: una organización que se maneja a sí misma y que se vale de los sindicatos para reclutar afiliados y, de vuelta, llevar las consignas de la dirección a las masas.

No sólo la burguesía ha inhumado la revolución. Por lo que se ve, también los internacionalistas socialistas se han vuelto prudentes. Se inicia la época que Ortega denominará «del alma desencantada», el principio de la crisis de «los grandes relatos» que se viene contando la humanidad. Sólo el mesianismo reaccionario o el anarquismo insisten en cortar el hilo de la historia y empezar de nuevo. Para adelante o para atrás, pero de nuevo.

El fracaso de la revolución de 1848 y el salvaje aplastamiento de la Comuna hicieron prudentes a los marxistas. La desproporcionada reacción del gobierno republicano francés y, sobre todo, de los militares represores, ante una revolución más bien efímera, endeble y de modestas posibilidades, hundieron a Francia en un republicanismo cavernícola y privaron a la sociedad francesa de su movimiento sindical.

Marx y, luego, Engels, privilegian entonces la solidez de la organización sobre el mero revolucionarismo, censurando las revueltas que sólo sirven de pretexto al adversario para destrozar cuadros y descabezar el movimiento obrero con la cárcel y el destierro. Es preferible la lucha diaria, aunque menuda y gris, y no la gran y brillante revolución que no llega nunca. Conviene proponerse reivindicaciones concretas e inmediatas y tener

la estructura pronta para cuando, en la objetividad de la historia, aparezca la necesidad de la revolución.

La Segunda Internacional vuelve a plantear, no obstante su pragmatismo, los problemas ideológicos (e ideales) del socialismo, en tanto proyecto de recambio, es decir: diseño del futuro histórico. Más allá de las diferencias tácticas (la acción pura es siempre legítima para los anarquistas y sorelianos, los mutualistas proponen fundar cooperativas y Bancos obreros para dar poder económico a los desheredados, los marxistas privilegian la organización del partido) hay núcleos irresueltos (¿irresolubles?) en el discurso del socialismo en el XIX.

Uno de ellos es el par libertad/necesidad. La libertad como la entiende la revolución democrático-burguesa es la indeterminación pura como atributo del hombre. ¿Cómo se compadece con la explicación científica de la historia, sea cual fuere el concepto de ciencia que se maneje? ¿Cómo se piensa una clase, la obrera, que es la única universal y escapa a los condicionantes históricos, provocando, con su liberación, la emancipación del género humano? ¿Cómo pensar el Estado comunista en tanto suma autorrealización social del hombre, culmen de su eticidad, y no como un aparato coactivo y represor, según ha sido siempre el Estado?

El socialismo hegeliano repiensa la historia, lugar en que se encuentran, enfrentados, el sujeto y el objeto, desalojando al fantasma del espíritu absoluto. Bien, pero ¿cuándo y por qué el sujeto y el objeto cesarán de dialectizarse en la sociedad socialista? Lassalle, más claramente mesiánico (no era un judío converso, meramente un judío liberal), identificaba la idea socialista con Dios y la lucha de clases con una guerra de religión. La ciencia como espada de Zeus y el dirigente como apóstol completan el tinglado redentorista.

Tal vez el dilema continúe en pie: ¿es el socialismo un sustituto de las religiones que aparece a la muerte de Dios? ¿Es la superación de la sociedad capitalista por una sociedad más compleja y más «alta» en su alejamiento de la barbarie, pero sociedad problemática y dialéctica como cualquier otra? Sólo rescatan los muchachos de la Segunda su fe en el progreso como proceso material: cuanto más se haga en la historia, más nos aproximaremos al momento del cambio cualitativo.

11

Los límites del progreso en la providencia divina y los derechos del hombre sobre la naturaleza reaparecen en una novela que publica uno de los escritores más leídos del momento: Julio Verne. El libro es *Sans dessus dessous* (*Sin pie ni cabeza,* traducido como *Sin arriba ni abajo* o *El secreto de Maston*). Relata la historia de unos científicos que intentan, por medio de un cañonazo gigantesco, alterar el eje terrestre, con el objeto de que la incidencia de los rayos solares produzca una permanente primavera en todo el planeta. Se realizan, así, varios mitos: el eterno buen tiempo (figura de la edad de oro), la ocupación del único punto del mundo que aún es *terra incognita* (por cierto, la empresa es norteamericana, todo hay que decirlo y Verne sabe dónde mira), la llegada al único lugar inmóvil de un planeta en incesante movimiento.

El experimento supone riesgos y catástrofes: grandes zonas quedarán disecadas y otras tantas, inundadas. Migraciones anárquicas empiezan a producirse mientras retorna el miedo del Milenario. La humanidad vuelve al Año Mil, como si nada hubiera pasado entre tanto.

Por fin, la intervención de una señorita atolondrada estropea los cálculos y el intento fracasa, quedando todo como estaba. La conclusión de Verne es providencialista:

> Los habitantes del globo pueden dormir tranquilos. Modificar las condiciones en que se mueve la Tierra es obra superior a los esfuerzos permitidos a la humanidad; no corresponde a los hombres cambiar nada del orden establecido por el Creador en el sistema del Universo.

Es decir: la Providencia Divina es el límite a la actividad de la ciencia, que consiste en revelar sus leyes y colaborar con ella, no en contradecirla. Esto es inútil y, eventualmente, nocivo. Verne responde así a la fe en el progreso indefinido e indiscriminado, al delirio prometeico de sustituir los dioses por los hombres. También problematiza la ética del hombre de ciencia, contraponiendo este «mal» ejemplo al de otros personajes suyos (el capitán Nemo y su submarino, Robur el conquistador y su avión de papel compactado) que ponen la ciencia al servicio de la humanidad y de la paz, diseñando un futuro de fraternidad internacional que los científicos ya viven como una realidad actual.

Lo único verdaderamente universal en el mundo verniano es la ciencia o, por mejor decir, el colectivo de los científicos, al que el novelista suele adjudicar caracteres fijos para que se los distinga fácilmente: son cuarentones, solterones, variablemente misóginos, viven acompañados de un criado de extrema fidelidad, a veces pintoresco, otras atlético. La Providencia les ha dado un lugar minoritario y eminente en la sociedad: «... los ignorantes y los humildes, que han formado, forman y formarán la inmensa mayoría de este mundo, gracias a una de las leyes más sabias de la Naturaleza», aseguran tal eminencia.

«Hay que imitar a la Naturaleza, que no se equivoca nunca», aconseja Verne. O sea: lo divino sigue allí, sólo que ahora su texto sagrado es el libro de ciencia y su sacerdocio, el colectivo de los científicos. La ciencia es el lugar moderno de la utopía. Volando sobre la ciudad, en el fondo del mar o en torno a la Luna, los investigadores acreditan su lejanía y su supremacía sobre el raso mundo de los hombres.

Otro escritor celebrado por los compradores de libros, Paul Bourget, presenta su obra más característica, *El discípulo,* cuyo texto definitivo será publicado en 1911. Es, de algún modo negativo, otra celebración (anti)rrevolucionaria.

Obra que cuestiona el hiperanálisis psicológico y el hermetismo del yo, dentro del cual habitan varias identidades, la de Bourget anuncia a Proust (hoy es quizá su único mérito) y lo hace, por paradoja, exacerbando todo análisis psicológico. Es evidente, de otra parte, que está escrita para escarnecer el centenario y proponer un retorno a los valores aristocráticos de la raza, pisoteados por la chusma jacobina, las tropas prusianas y el sufragio universal, que instala la mediocridad mentirosa en el poder, «la más monstruosa e inicua de las tiranías».

El joven francés de 1889 debe, según Bourget, restaurar el genio de la raza, rechazando los dos modelos vigentes: el socialista, un cínico jovial cuya religión es el goce,

y el nihilista delicado y decadente, epicúreo refinado e intelectual, aristócrata de los nervios. Ni positivista brutal ni descreído desdeñoso, ha de aceptar el magisterio del preceptor «positivo» de la novela, el conde André de Jussat, un noble militar que vive lejos de las ciudades, en la altivez de su castillo solariego.

Su doctrina es sencilla y evoca a Bismarck y a Nietzsche. Elogia la caza, la caballería y la guerra como los placeres supremos. En él domina la voluntad, equilibrio entre pensamiento y acción que se logra ejercitando corajudamente el cuerpo. Le dice al protagonista:

> Vea usted, en la actualidad sólo hay, en Francia, para un hombre de nuestro apellido, un oficio: soldado... Mientras en el interior estemos en manos de la canalla y, en el exterior, debamos derrotar a Alemania, nuestro lugar está en el único rincón que nos queda: el ejército... Un soldado no necesita un saber extenso, como el que parlotean las gentes de hoy... Honor, sangre fría y músculos.

La anécdota transcurre entre Adrien Sixte, el filósofo materialista, que concibe la mente como un sistema natural de leyes, y a Dios como una mera hipótesis, y Robert Greslou, su admirado lector. Éste va de preceptor a casa de Jussat y se enamora de su hija Charlotte. La induce al suicidio en unas páginas wagnerianas y es juzgado por homicida. El hermano de Charlotte lo salva por su testimonio pero luego lo mata en la calle, en una suerte de ejecución de justicia privada que anuncia a los escuadristas del fascismo.

Mientras Bourget propone su novela al público, Pérez Galdós esboza su *Ángel Guerra,* que se irá publicando en 1890-91. Es curioso observar cómo, desde perspectivas originarias diversas, ambos escritores coinciden en el cuestionamiento de la revolución como método de cambio social. Bourget, por desprecio hacia los valores revolucionarios y exaltación de los supuestos del Antiguo Régimen. Galdós, por desilusión ante la inanidad histórica de la revolución (en este caso, se trata de la «Gloriosa» de 1868 y su sexenio posterior).

El personaje galdosiano es un revolucionario con veleidades anarquistas, un burgués radicalizado. Vuelve a la casa donde convive con su amante, herido en las barricadas, y comunica al lector su desencanto:

> Treinta años tengo. En la edad peligrosa cogióme un vértigo político, enfermedad de fanatismo, ansia instintiva de mejorar la suerte de los pueblos, de aminorar el mal humano... resabio quijotesco que todos llevamos en la masa de la sangre. El fin es noble; los medios ahora veo que son menguadísimos, y en cuanto al instrumento, que es el pueblo mismo, se quiebra en nuestras manos, como una caña podrida.

Ángel Guerra (debatido entre lo angélico y la guerra, entre el cielo y la historia) deja Madrid y se marcha a Toledo tras Lorenza, un amor descorporizado, la antigua sirvienta metida a monja y a protectora de los pobres. Él quiere ser cura y participa, con su dinero, en el proyecto de Lorenza: construir unas casas de asilo y reeducación para gente necesitada. La monja expresa un credo tolstoiano: no violencia y caridad. Ángel descubre el encanto de la ciudad ruinosa y señorial, del Greco y las góticas noches de luna por las callejas abandonadas. Es un símbolo de los valores nobles a restaurar. Como en *Halma* y en *Nazarín,* Galdós propone reconvertir la Iglesia por medio de la acción social, repristinando su mensaje cristiano, acaso por sugestión de las ideas krausistas. Pero en él, como en Bourget, la voz de mando es *restauración* y no *revolución.*

12

El 20 de octubre, en el teatro Lessing de Berlín, la Verein Freie Bühne estrena a un dramaturgo casi desconocido. La pieza es *Vor Sonnenaufgang* (*Antes del amanecer*) y el autor, Gerhard Hauptmann.

Obra naturalista, en el sentido más doctrinal de la palabra (contraposición del intelectual progresista, perseguido por la justicia, y el burgués próspero, acción de la herencia, disputas por una mujer, suicidio), es curioso observar en ella cómo Hauptmann se declara contra el naturalismo, un poco a la manera como Bourget apoya y desdice la novela de análisis psicológico.

Alfred Loth, el héroe positivo, apalea *Werther* de Goethe, «una obra estúpida, un libro para hombres endebles», al tiempo que elogia *Lucha por Roma* de Dahn. Hasta ahí vamos bien. Las obras han de pintar a los hombres como deben ser, no como son. Han de ser razonables, no prácticas. Aquí se ve la fisura de su naturalismo. Por ello, Ibsen y Zola no pasan de ser «males necesarios» y no verdaderos escritores. «Tengo una sed respetable y pido a la poesía una bebida clara y refrescante. No estoy enfermo. Ibsen y Zola me ofrecen medicinas.»

Hauptmann es, entonces, socialista y su héroe lo dice sin dudar ni matizar. Lanza su diatriba contra los parásitos que viven del sudor ajeno, los criminales premiados en la guerra, el cristianismo vuelto religión de Estado, etc. Ha sufrido la miseria, como hijo de un obrero. La denuncia. Pero, ay, cuando debe huir con la mujer amada, la abandona, sabiendo que ella pertenece a una familia de enfermos hereditarios y que sus hijos podrán salir deformes o tarados. Aquí vuelve a obedecer a la ciencia y a someterse al credo abstracto de los naturalistas.

Estas vacilaciones acompañarán a Hauptmann y a cierta zona del pensamiento antiburgués. Si en obras escandalosas como *Los tejedores* (1892) y *El carrero Henschel* (1899) la denuncia social es lo dominante, luego, en textos como *El viaje celestial de Juanito* (1893) y, sobre todo, en *La campana hundida* (1897), subtitulada, sugestivamente: *Una fábula dramática alemana,* se desplaza hacia el espacio del arte en la sociedad y los poderes regenerativos del artista.

En la primera, el poeta se identifica con un niño moribundo, un enfermo pobre que, en su delirio agónico, cree estar en el Cielo, compartiendo la gloria con personajes alegóricos del mundo moral. La segunda es una parábola sobre la vuelta a los orígenes populares y nacionales del pueblo alemán, por medio del fundidor de campanas que entra en contacto con el mundo de las fábulas folclóricas. Quiere fundar una nueva religión y fundir para ella una campana que reproduzca el sonido ideal que cree escuchar en sueños, el de la «campana hundida». Como en Nietzsche y en Heidegger, el perdido y olvidado origen. La empresa fracasa: ninguna campana real puede confundirse con la otra.

También es pesimista la reflexión sobre la eficacia social del artista en *Michael Kramer* (1900): a pesar de su prédica moralista, el pintor que protagoniza la pieza no puede evitar que su hijo se hunda en el vicio y el delito, hasta un final suicida.

Hauptmann se acercará al nazismo, aunque no sin fricciones, y, hacia el final de su carrera, escribirá una tetralogía neoclásica sobre el mito de los Atridas. Ella termina

con *Ifigenia en Delfos* (1940), extraña mezcla de fatalismo pagano y redentorismo cristiano, en que Ifigenia se sacrifica para que su hermano Orestes, que ha perdido la razón tras matar a la madre, sea perdonado (elemento incompatible con el fatalismo clásico), recobre su identidad y los griegos lo proclamen su líder. Esta Grecia revista por los románticos alemanes, teñida de culpabilismo cristiano, de regeneración y de locura positivista, seguirá manteniendo en la vejez de Hauptmann los desgarros de su juventud.

13

La discusión sobre la belleza o fealdad de la Torre se relaciona con la reflexión sobre la situación del arte en la sociedad industrial que podemos remontar a Baudelaire. Éste plantea el problema de una posible «belleza moderna». Más que del contenido hipotético de ella, se trata de investigar la nueva sensibilidad producida por la gran ciudad industrial, dominada por el carácter efímero y la precoz nostalgia que acarrea la producción en serie de objetos destinados a perecer. O, más en general, el vértigo que provoca la vida moderna, sujeta a un constante movimiento de cambio. La exigencia que plantea la industria al arte moderno es el cambio incesante de objetos que tienen un encanto provisorio, en contra del concepto clásico del arte (la belleza eterna) o la imagen de un artista romántico, que desciende a la oscuridad infernal en busca de los arquetipos del alma colectiva.

Por otra parte, la modernidad empieza a abandonar sus ideales característicos y a sentirse poco moderna, inactual o intempestiva (otra vez Nietzsche). En 1934 Federico de Onís acuñará el vocablo *posmodernista* en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana,* hallazgo que hoy hace furor y que le atribuye Erich Köhler.

Los artistas reaccionan de diverso modo ante el desafío. Hay quienes dan un respingo y denuncian la fealdad de la industria, refugiándose en la evocación revivalista del arte histórico (la arquitectura de *pastiche,* la pintura prerrafaelita, la música de Max Reger, la literatura de Hugo von Hofmannsthal o Stefan George). Otros, en cambio, asumen la actualidad y expresan su coincidencia con la sensibilidad nueva, incorporando los objetos más utilitarios, «antiestéticos» y aun siniestros, al espacio del arte (es la actitud de los modernismos en todos los campos).

Otros, por fin, acuñan una lengua radicalmente distinta y, al poner el reloj en hora, rompen nítidamente con el pasado, que se les aparece como un peso muerto e inservible. Más que en el dócil presente, habitan el futuro: son la vanguardia.

Baudelaire, por de pronto, intenta poner en escena su propuesta, saliendo a la calle e instituyendo el modelo del artista *flâneur,* el que da garbeos por el laberinto urbano, solo y distinto, pero, al tiempo, perdido en la muchedumbre, desatento y errático. Percibe la belleza de lo vulgar e incorpora lo eterno a lo efímero. La gran ciudad (ejemplo sumo, el París del Segundo Imperio) se presta a esta afirmación de lo transitorio, pues es el dominio del recién llegado y el trepador, la tierra de los transeúntes. Lo bello es sorprendente y precario: su paradigma es el arte recién inventado, la fotografía, que hace un relevamiento de las huellas fugaces de la vida en la cosmópolis (copio esta lúcida observación de Walter Benjamin). La *chambre claire* debió impactar la sensibilidad de Baudelaire, como, a su tiempo, lo haría el cine, en otros intelectuales.

El 5 de julio nace, en Maisons-Lafitte, Jean Cocteau, uno de los hijos más ilustres de la nueva sensibilidad. No es casual que esto ocurra bajo las primeras sombras que arroja sobre París la Torre. Lo efímero baudeleriano se personifica en la moda, de la cual dirá Cocteau en sus *Portraits-Souvenirs:*

> La moda muere joven, y este aire de condenada que tiene le da cierta nobleza. No puede contar con una justicia tardía, con procesos ganados en apelación, con remordimientos. En el momento de expresarse ha de alcanzar su fin y convencer.

Cocteau hace del *café concert,* del *music hall,* del arte de barracón de feria, el emblema de esa suerte de vertedero de lo transitorio que es la sensibilidad neoindustrial. Allí donde todo se mezcla y nada tiene una legalidad durable, nace la propuesta vanguardista del asombro constante. En él adquiere el carácter de actitud promiscua y así, en banda, toma la fortaleza preciosista del Ballet Russe en 1917, con la música de Erik Satie y los telones de Picasso que abrigan su *Parade:* es la Escuela de París y su culto al arte callejero que renueva la gran liturgia estética de Diaghilev, dejando atrás el origen eslavo y la evocación del Oriente suntuoso y decorativo de su primera época.

El punto de sutura es Igor Stravinski, el impacto de su *Consagración de la primavera* (1913), música del recomienzo, del límite con lo animal, del sacudón prehistórico. Dice Cocteau:

> Stravinski fue el primero en enseñarme este insulto a las costumbres sin el cual el arte se paraliza y no pasa de ser un juego *(Démarche d'un poète).*

Insulto a las costumbres: no sólo a las buenas, también a las malas. De vuelta, Cocteau influye en la conversión de Stravinski al despojamiento neoclásico, haciendo en común el oratorio latino *Oedipus Rex* (1925).

Cocteau intenta sacralizar (todos tenemos nuestra zona sagrada) el modelo del artista como «el mal alumno», mitificado en su personaje del estudiante Dargelos. Es el que se porta mal, vive en el desorden, prefiere la callejuela al aula y cree que lo que merece saberse se aprende a la intemperie. No ocupa nunca su lugar, está siempre matriculado, siempre en suspenso, siempre en alumno, eternizando su adolescencia. Cocteau organiza la manifestación en favor de *Les mamelles de Tirésias,* el drama de Apollinaire que ya se denomina surrealista en 1917. Luego introduce el jazz en París, con la orquesta de Billy Arnold. Monta el grupo de músicos que Henri Collet llama «de los Seis» e intenta colaborar con ellos y unificar una estética que se dispara desde Satie hacia Poulenc, a la música del ferrocarril en Honegger y las incursiones de Milhaud en el jazz y el samba brasileño.

Pero, una vez acreditada la «moda de vanguardia» (su símbolo es el cabaret *Le boeuf sur le toit,* fundado por Louis Moysès en 1922) propone su *Rappel à l'ordre* (1926) preparado por la revista *Le Coq* (1919-20): exaltación patriótica del neoclasicismo francés, ante lo germánico del cubismo, imperio del diseño nítido y preciso y de la melodía en música: Picasso, que le enseña a «correr más rápido que la belleza». Desaparece el rascacielos, reaparece la rosa. Basta de telegramas, afiches, neologismos y amor a los exóticos puertos de escala.

Pero Cocteau comprende que la herencia clásica no puede citarse sino en clave de parodia, montada sobre dispositivos industriales. Los ángeles van en bicicleta, los dio-

ses usan pelucas de rafia, las gorgonas asoman su cabeza serpentina por el hueco del tiro al blanco. Emblema de este *pastiche* es su *Antígona,* estrenada en el Atelier por Charles Dullin en 1922. Antonin Artaud hace de Tiresias y la heroína es una bailarina griega, Génica Atanassiou. Por un agujero del telón, el mismo Cocteau lee los textos del Coro, con una rapidez indiferente, propia de una noticia periodística pasada por la radio. Picasso pinta un fondo azul con columnas de tinta y sanguina y los trajes son túnicas de lana escocesa diseñadas por Cocó Chanel.

En 1924, tras la muerte de su amante Raymond Radiguet, se entrega al opio, al cual consagra un libro. Jacques Maritain lo acerca al catolicismo y, cuando todo el mundo espera verlo de rodillas ante el altar, proclama la necesidad de refundar la Iglesia a partir de un sentido místico de la erótica homosexual, el hallazgo de la identidad profunda en el doble y el amor final al Gran Doble que es Cristo. Jean Desbordes escribe *J'adore* y Cocteau *Le livre blanc,* explicitando sus relaciones. Luego, el infinito París las acepta como costumbre y así Cocteau asocia a su vida de artista, como actores, pintores o meros personajes, a Marcel Khill, Al Brown (un boxeador estropeado por la droga, que vuelve al ring victorioso), Jean Marais, Edouard Dermit.

En un vaivén constante entre la alta costura y el escándalo, la buena sociedad y la mala vida, Cocteau hace un cine literario, una literatura cinematográfica, una poesía pictórica, una pintura poética, sin detenerse en ninguna parte, llamado con ansiedad por el Ángel de la Muerte, a cuyos lindes se acerca en la enfermedad y el tormento del opio, previos al vuelo de la alfombra mágica.

14

La Torre sigue ahí, aunque torres más altas cayeron. En su tiempo, algunos hombres se sintieron agobiados por la historia y decidieron descargarse de ella, volviendo a un origen que nadie conocía o saltando hacia un futuro donde todo estaba por hacerse. Otros hombres, confiando en que nada es humano fuera de la historia, siguieron su curso enigmático y contradictorio. Entre todos libraron la guerra de las dos rosas, la guerra del tiempo: una rosa, intangible, está encerrada en la eternidad cenicienta de la palabra. La otra, la niña del mediodía, se deshoja por la noche, encantada con su propia desaparición.

Blas Matamoro

Bibliografía

VV.AA.: *Las Exposiciones Universales,* Colegio de Arquitectos, Madrid, 1986.

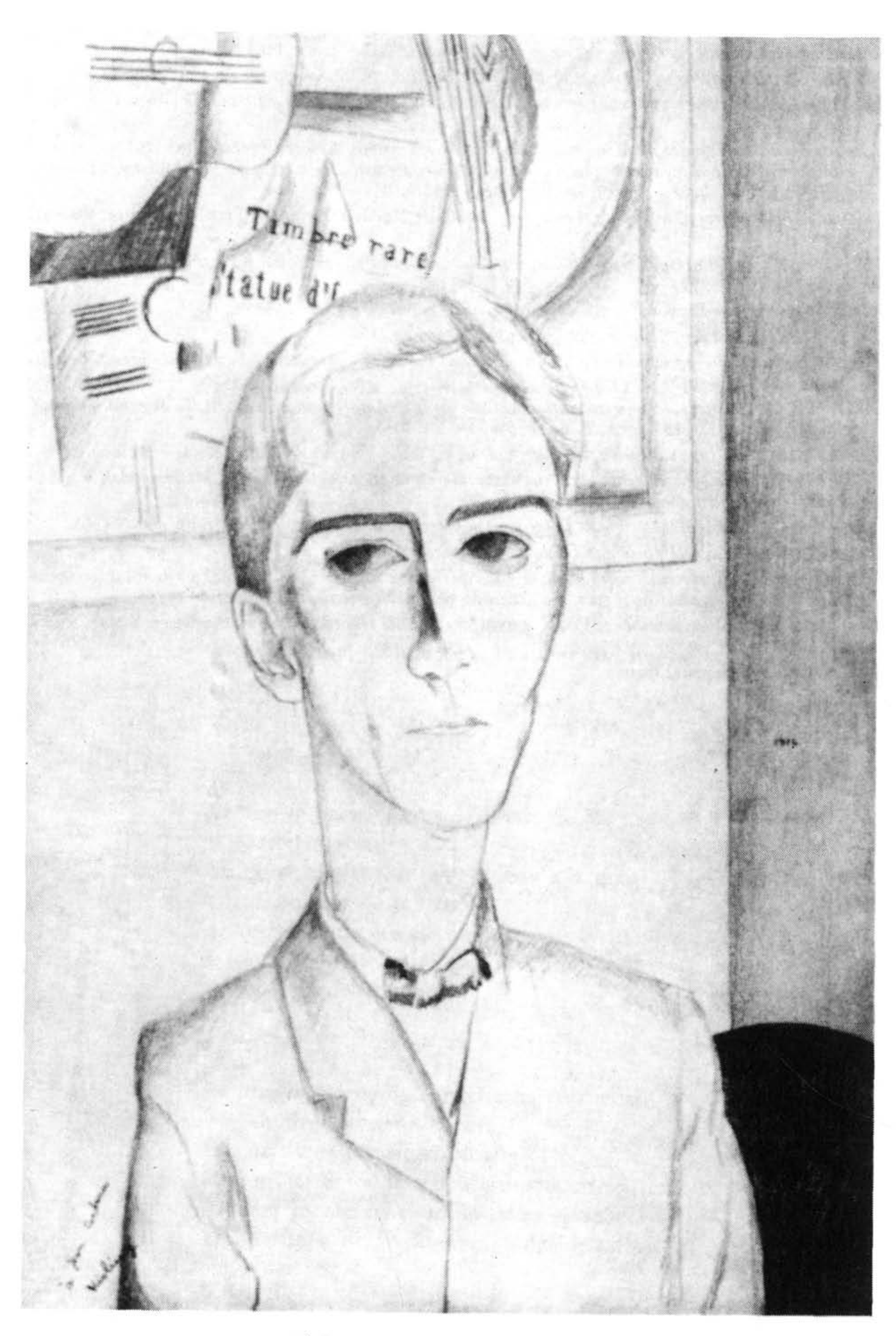
EBERHARD JACKEL: *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft,* Rainer Wunderlich Verlag, Tubingen, 1969.

WERNER ROSS: *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben,* Deutsches Verlag Anstalt, Stuttgart, 1980.

KARL LOWITH: *Von Hegel zu Nietzsche,* Europa Verlag, Zurich, 1940. Hay traducciones al español (Sudamericana, Buenos Aires) y al francés (Gallimard, París).

MAURICE CORVEZ: *La filosofía de Heidegger,* trad. de Agustín Ezcurdía Híjar, FCE, México, 1981.

OTTO PÖGGELER: *El camino del pensar de Martin Heidegger,* trad. de Félix Duque Pajuelo, Alianza, Madrid, 1986.



Kisling: *Retrato de Jean Cocteau*

GEORG STEINER: *Heidegger,* trad. de Jorge Aguilar Mora, FCE, México, 1983.

VV.AA.: *La polémica sobre Heidegger,* en *El País,* Madrid, 19 de noviembre de 1987.

HENRI BERGSON: *Oeuvres,* textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, PUF, París, 1963.

ARNOLD TOYNBEE: *Estudio de la historia,* trad. de Jaime Perriaux, Emecé, Buenos Aires, 1951. Una edición abreviada de la misma obra bajo el título de *Guerra y civilización* (selección de Albert van Fowler), trad. de Jorge Zalamea, Emecé, Buenos Aires, 1952.

FRIEDRICH HEER: *Europa, madre de revoluciones,* trad. de Manuel Troyano de los Ríos, Alianza, Madrid, 1980.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Una interpretación de la historia universal. En torno a Toynbee,* Revista de Occidente, Madrid, 1959.

WILHELM MOMMSEN: *Bismarck,* trad. de Rosa Blanco, Salvat, Barcelona, 1985.

TIM KLEIN: *Der Kanzler,* Wilhelm Langewiesche, München, 1926.

HANS PETER BLEUEL: *Ferdinand Lassalle oder der Kampf wider die verdammte Bedürfnislosigkeit,* Bertelsmann, München, 1979.

G. D. H. COLE: *Historia del pensamiento socialista. II: Marxismo y anarquismo. III: La Segunda Internacional,* trad. de Rubén Landa, FCE, México, 1980 y 1986.

ANNIE KRIEGEL: *Las Internacionales obreras,* trad. de Antonio Valiente, Martínez Roca, Barcelona, 1968.

VV. AA.: *Historia del marxismo, 3 y 4: El marxismo en la época de la Segunda Internacional,* trad. de Máximo Loizu, Bruguera, Barcelona, 1980.

JULIEN CAIN y PIERRE GEORGEL: *Jean Cocteau et son temps,* Musée Jacquemart-André, París, 1965.

MICHEL COLLOMB: *La littérature Art Déco,* Klincksieck, París, 1987.

HENRY KISSINGER: *El revolucionario blanco, reflexiones sobre Bismarck,* en *Filósofos y estadistas* (recopilación: Dankwart A. Rustow), trad. de Ernestina de Champourcin, FCE, Madrid, 1976.

GERHARD HAUPTMANN: *Sämtliche Werke,* herausgegeben bei Hans-Egon Haas, Propyläen Verlag, Berlin W, 1966.

Cf. las obras citadas en el texto.

Carta de enero

La selva liviana

1

El sonido de un tren que se ahoga en la
catarata de las hojas.
Al fondo de la selva liviana y los cocoteros
se hunde el nivel de llanto,
el peso entero de los sueños.
Peso entero del saco de perfume de la gracia,
estoy entre la espada del paisaje y el
ladrillo caliente del olvido,
viajando con un ardor de joya y sangre.
Escuchando el aullido de mi candor: mi nueva
fiesta.

2

A paladas silbatos.
El tren se encierra en sí al borde de los
esteros nocturnos.
Su polvo ciudadano tiene miedo a la gran
humedad de la tierra,
al aire cálidamente eléctrico,
a los cisnes del negro vapor nocturno de la
herida del mundo.

3

La imaginación arde envuelta en las ruedas
de un tren desorientado.
Bananas y bananas caen al aire.
Una mujer desnuda a una escopeta en un templo,
roe lentamente en el anillo de su corazón.
Frutera de la desgracia, frutera del destino.

Rehén de la colina

1

Oh candoroso embriagado entre loros,
entre isletas subiendo hasta el nivel de la
colina,
canta en tu boca el canto ardiente de otra boca,
y cuando la sangre sube hasta tus ojos
es porque están quebradas todas las fulguraciones
del sollozo en tu pecho.
Canta, viejo rehén de la colina.
Arde, candoroso de alcohol negro, que con palmas
salvajes tienes hijos que retornan al viento,
al gemido del clima en el olor áspero y cruel de
las arañas del estero,
en aquel paisaje de cristal desprendido del fuego.

2

Asombra al mundo en un paisaje de enero,
oh demente,
oh luz de la humedad.
Ah colgado sediento de unos ojos,
duerme, duerme bajo la luz del padre al otro
extremo del poder y la delicadeza.
En tus ojos la berlina del viaje amarillo arde
helada.
Beso tras beso el pasajero toca la raya de ácido
caliente del retorno.
Sé piadoso con el otro límite de tu fragilidad,
padre aletargado por el sol,
presión de la locura de una tierra suspendida en
la tela del agua y del fuego.

Las jaulas del sol

1

Oh niño de la siesta, sentado hasta en el aire
de tu odio!

Lujoso y verdadero rey del hambre que incendia,
que destapa, que acomete hasta en el velo

natal el arcoiris de calor su gran serpiente,
su gran corriente, su profesión de ser
arrodillado que se lanza porque así lo quiere
el agua, las comarcas subidas a las hojas,
todo lo recogido por las palmas por su gran
alimento, su corriente de dios, su arrancamiento
del seno de las joyas-mujeres.
Oh mío, pedazo de recuadro del mundo, recibido
antiguamente por las fieras: en nosotros se
levanta y camina, pero lo acosa el fuego
—¡su velocidad elimina!— hacia donde resoplamos
nuestras galas de enredos de todos los colores,
los calores, los olores y las grandes pestañas
destruidas de mi tigre en el corazón de una
provincia.

2

Vengan allí a la casa del diamante calentado por
el agua,
al huerto donde el hombre se recoge para no caer
del globo.

Un día, un paso, un día mil pasos, un bestia sueño,
pero con todos los amores permitidos por su amor.

Ni una pérdida.

No, no, tribu mía de mi raza. Raza de ganancia y
de lujo, acopladora, niveladora para el fuego,
tambora para los vientos dementes que saben
adorar.

Tenía un camino de patos y de rezos. Al fondo,
el agua; luego los ojos de los hombres con
sus telas flotando sobre el sol y aquí la misma
marca de globo entre las piernas ¡y un odio
por lo estéril!

Oh madre de todos los amores, ven a mí, adórame
con tus hijas. Tiernísima del bosque, ven a mí,
yo tengo una bolsa de fuego cautivado por los
gatos monteses pegada sobre el labio,
¡reviéntame en tu olor!

Cortina de cuero y olor a ojos de infierno matándome
en el bosque.

No tienen puerta para huir los amores.

Círculo de sol repleto de pájaros; tranquilidad de María,
la mecedora de la tarde.

Carta de enero

1

Tengo ganas de leer algo hoy.
Me sangra la poesía por la boca.

Yo era un estudiante y me adoraba la Naturaleza,
pero estaba olvidado,
me hería la plenitud del Universo,
y ahora te sacudo a ti, montes de cabellos rojos,
tierras paradas en aguardiente correntino,
grandes balsas de agua alojadas en la boca.

El pavor es celeste, el líquido terreno es fuego,
los pavos reales han sido capados por el sol,
y yo ando por la siesta:
provocador de las grandes fuentes sombrías,
alojado en la voluntad animal.

2

¿Adónde pedir auxilio sino en la Tierra?
El mar es un cantor inseparable.

Pero tú tienes llamaradas acuáticas, Tierra.
¡Acuarelas para quién sabe qué candor!

Yo soy un niño y nadie me podrá recibir,
pero tengo coraje
y ese nativo puro que arroja los paisajes por
la nariz.

Tengo un collar para todo lo que arde.

3

¿El alba guaraní gime en mi memoria?
¡Oh francés degollado por las aguas!,
en las ex-bocas de las putas celestes del paisaje
desprendido.

Sin duda nadie cuida de mi memoria,
ni le selecciona parajes ardientes.

Nadie utiliza mi falta de elegancia
cuando expiro con la leche de las frondas
sedientas.

Yo no quiero cantar países natales,
sino medallas de carne de sol,
telas de la naturaleza,
conciertos de las tumbas salvajes
hijas de la ternura natural.

Tembladerales de oro

(A la memoria de Alfredo Martínez Howard)

El dolor ha abierto sus puertas al agua
de oro del oro que arde contra el
oro el oro de los ocultos tembladerales
que largan el aire de oro hacia los
rojos destinos pulmonares con el acuerdo
de los fantasmas de oro coronados por
los juncos de oro bebiendo los caballos
de oro los troperos de oro envueltos en
los ponchos de oro —a veces negro a veces
colorado celeste verde— y el caballero
que repasa las lagunas de los oros
naturalmente populares el que se embarca en
las balsas de oro con todos los excesos
de pasajeros de oro que manejan los caballos
de oro con los rebenques de oro
bebiendo en la limetilla de oro del
barro de oro de los sueños de los frescos
del oro entre la majestad de las palmeras
de oro y de los ajusticiados y degollados
en las isletas de oro bajo de yacarés de
oro del oro del amor.

Retirada

Arde el mar, y allá, lejana una
vasta llanura donde canta el
yacaré amarillo.

Servidas están todas las lagunas
celestes,
el sudor canta en las habitaciones
de palmeras,
cargándome el rostro de loros.

Posta de pajonales

Acuerdo con mujeres de llanura:
encendimos fogatas de caridad de
agua
para dar sombra a los árboles de
Santos Vega, que sonreía a
Rilke, y a Rimbaud le cedía
su caballo.

¡Pajonales del sueño
donde flotan ellas las aguas!

Llegada de un jaguar a la tranquera

(a Gaspar Madariaga y Matilde de Horne)

Desciende, agua criolla.
Paraje, desciende, ¡pero muy bien montado!,
con apero del oro de las guerras
y los rodeos en llanuras gateadas.

Espartillo, áspera y delicada cabellera del
terror correntino,
canta tu canción de hada de llanura.

Desciende, palmeral del borde del estero,
para beber la luminaria caída de la tormenta
de la raza.

Entrégate, oh el antiguo, ex-guerrero, ahora
cuatrero, vengador de la estancia delicada,
solitaria en el llano del llanto,
llano del aguacero,
y pon tu estribo de oro y de reserva
para bajar a beber miel y estero:
que ha llegado un jaguar a la tranquera.

Madrugada entre caballos

Qué magnífico País que es...
Cómo a los subjetivos les da subjetividad,
cómo a los objetivos les da objetividad,
y la miel,
y el loro salvaje,
y la no-imperdonable caída del estero en el
infinito,
y el bosque, pudriéndose en el depositario
estero,
con el herir del alba en la mano del mono,
y el curandero-yeguarizo entreverado con los
otros caballos:
el inocente parejero,
la yegua de la rosa sagrada en la rodilla,
y el padrillo de la bondad criolla en
llamaradas.

La balsa mariposa

Los ruidos del invierno en la ciudad hacen que
yo busque, con desesperación inmóvil, los
ruidos de otra época lejana:
los ronquidos de los degollados en las
orillas del juncal.

¿No puedo ya grabar un escenario?
¿los sonidos de un monte al costado de un
hombre a caballo?
Oh garzas, depredadoras de cielo, casi retenidas
por las flores de las aguas, contrabandistas
de las sombras de aromas, el aroma del crimen
de otro monte penetra en el palmar, al menos
popular, y sin loros.

En los albardones encontraréis un caballo degollado
color oro.

Fue allá en el porvenir de una querencia sombría, alegre,
lúcida, viajando en la sangrante balsa mariposa de
la concreta y salvaje estación.

Francisco Madariaga



Cecilia Meireles

Cecilia Meireles: entre lo secular y lo sagrado*

Perfil de Cecilia Meireles

Huérfana de padre, Cecilia Meireles nació en Río de Janeiro el 7 de noviembre de 1901. Su madre, Matilde Benevidez, que ya perdiera tres hijos, la crio con devoción. Dos años y medio más tarde, sin embargo, habría de fallecer y la pequeña Cecilia quedaría a cargo de su abuela materna.

Tan llamativa es su trayectoria en la escuela primaria que en 1910, al finalizarla, recibió de manos del poeta Olavo Bilac, por entonces inspector escolar del Distrito Federal, una medalla de oro especialmente labrada para premiarla.

Los años no hacen sino confirmar sus sobresalientes aptitudes para el estudio. Los idiomas serán para ella una pasión indeclinable. Paralelamente a la formación musical que comienza en el Conservatorio Nacional de Río de Janeiro, aprende francés, español e inglés, y luego, en el transcurso de su juventud, italiano, alemán, ruso, hebreo y varios idiomas asiáticos.

En 1917, tras egresar de la Escuela Normal, se inicia como docente, y en 1919 publica *Espectros,* su primer libro de poemas.

Conoce, por entonces, al pintor portugués Fernando Correia Dias, radicado en Brasil desde antes de la Primera Guerra Mundial. Hombre afectado por profundas crisis depresivas y contrastantes estados anímicos, se casará con Cecilia Meireles en 1918 y compartirá con ella algunas de sus más ricas experiencias espirituales. De hecho, son suyas las interesantes ilustraciones que acompañan los textos de *Nunca mais... e Poema dos poemas,* libro aparecido en 1924.

El nacimiento de María Elvira, primera hija del matrimonio, constituyó un poderoso estímulo en la aproximación de Cecilia Meireles a la literatura infantil. A su labor docente y a su producción poética, añade entonces la escritora la elaboración de un libro que, poco después de su aparición, será adoptado oficialmente como texto de lectura en las escuelas. La obra se tituló *Criança, meu amor* (Niño, mi amor).

A la primera María, siguieron dos más: María Matilde y María Fernanda, y las tres habrían de convertir a Cecilia Meireles en abuela de una numerosa descendencia. El tercer libro vino a luz poco después de la última hija. Se tituló *Baladas para El-Rei,* y también lo ilustró Fernando Correia Dias.

* *Capítulo V del libro* Los poderes del poeta. Poesía y Sociedad en el Brasil del siglo XX. *(Véanse los capítulos I a IV en los números 458, 459, 461 y 462 de* Cuadernos Hispanoamericanos.)

A fines de la década del 20, las dificultades económicas de la pareja se vuelven agobiantes. Los prejuicios sociales de la época no logran conciliar la imagen de la profesora abnegada, imaginativa y tierna, con esa otra —inquietante— de la escritora de poemas que vive con un pintor. Así es como la imbecilidad puede más que la cordura y se le cierran a Cecilia Meireles las puertas de la Escuela Normal del Distrito Federal, a cuya cátedra de literatura aspirara con una brillante tesis titulada *O Espírito Vitorioso* (El espíritu victorioso). En 1929, encuentra, en cambio, solidariamente abiertas las páginas del *Diario de Noticias* donde mantendrá una columna cotidiana sobre educación.

Finalmente, en 1934 la Secretaría de la Municipalidad del Distrito Federal conoce un período de bonanza más liberal y propone a la poeta la dirección de un importante Centro Infantil. Cecilia Meireles acepta e inicia un ciclo de empresas pedagógicas memorables. Funda la primera biblioteca para niños de la ciudad y multiplica las actividades educativas y recreativas de la institución que orienta. Su esposo la secunda en todas estas iniciativas, con realizaciones decorativas y pictóricas que hacen las delicias de los pequeños y estimulan el desarrollo de su sensibilidad plástica. Se instala una discoteca, se imprimen poemas infantiles, acompañados por dibujos y fotografías que se distribuyen entre los niños, dando forma a un criterio de enseñanza y aprendizaje hasta entonces inédito en el Brasil. Pero nuevamente las intrigas políticas, la incomprensión y la envidia se encargarían de obstaculizar el lúcido camino recorrido por Cecilia Meireles: el centro es cerrado bajo la acusación de que la biblioteca contenía libros peligrosos para la formación de los niños. Entre las «pruebas» que se daban de ello, figuraba *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain.

La escritora viaja entonces a Portugal donde ofrece una serie de conferencias sobre música y literatura del Brasil. Mientras tanto, las crisis depresivas de su marido se intensifican en frecuencia y profundidad, hasta culminar, dramáticamente, en el suicidio.

De regreso, sola con sus hijas, sin familiares a los que recurrir, Cecilia Meireles no cede a la desesperanza y enfrenta la lucha por la subsistencia a través de la cátedra universitaria y el periodismo. Entre 1936 y 1938 dicta, en la Universidad del Distrito Federal, literatura luso-brasileña y teoría y técnica literarias. En el periódico *A Manhã* (La Mañana) tiene a su cargo la columna de folclore. En el *Correio Paulistano* da a conocer sus primeras crónicas semanales. *A Nação* (La Nación) la contrata para escribir artículos culturales. Paralelamente, empieza a trabajar en el Departamento de Prensa y Difusión de la República, donde se desempeña como responsable por la revista *Travel in Brazil*. En 1939, su libro de poemas *Viagem*, editado en Portugal, recibe un premio de la Academia Brasileña de Letras que le confiere, por primera vez, renombre nacional. A partir de entonces comienza a crecer su prestigio literario. Entrevistada para el *Observador Econômico e Financiero* por Heitor Grillo, se casará con él al año siguente.

Durante la Segunda Guerra Mundial viajó a los Estados Unidos y dictó cursos sobre literatura y cultura brasileña en la Universidad de Austin, Texas. Ya de vuelta y reorganizada su vida económica, Cecilia Meireles se consagró casi por entero a su obra poética y a los estudios complementarios que más le agradaban. Trabajaba tenazmente desde la mañana temprano hasta bien entrada la tarde. En 1942 publica *Vaga Música;* tres años después, *Mar absoluto*. Estuvo en Argentina. Conoció Uruguay. En 1949 aparece su *Retrato Natural*. En Holanda, donde la encontramos en 1951, escribe los *Doze No-*

turnos. Ese mismo año publica *Amor em Leonoreta. Doze Noturnos de Holanda e o Aeronauta* se editan en 1952. Tras una década de investigación y elaboración literarias da a conocer, en 1953, el *Romanceiro da Inconfidência,* indagación lírica de los sucesos que dieron forma al gran alzamiento nacionalista brasileño de fines del siglo XVIII.

Invitada a visitar la India por el primer ministro Nehru, participa en un simposio consagrado a la obra de Gandhi y recibe el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Delhi. Compuso allí los *Poemas escritos na India* difundidos en Río de Janeiro, así como sus versiones de Tagore y sus ensayos sobre Gandhi. En 1968, es decir póstumamente, aparecieron sus *Poemas italianos,* inspirados en la visita que realizó a la península, de regreso de la India.

Solombra, impreso en Río de Janeiro en 1963, es la última obra poética que publica. Al morir, el 9 de noviembre de 1964, los lectores de su patria ya habían reconocido en su trayectoria la presencia de una de las figuras descollantes de la lírica contemporánea del Brasil.

I

La crítica, al respecto, parece ser unánime: Cecilia Meireles no fue una autora modernista.

Si por modernismo se entiende el más radical de los movimientos ejecutados por la vanguardia intelectual de los años 20 y 30, a fin de poner la literatura del Brasil en consonancia con los nuevos problemas nacionales, entonces esa caracterización de Cecilia Meireles basta para descalificarla como autora representativa de su tiempo y de su nación.

¿Es justo que así sea? Sí, desde que el repertorio de tales problemas se agote en la comprensión que de ellos ofrecían los exponentes de la tendencia nacida en San Pablo en 1922. No, desde que admitamos que otras indagaciones podían resultar igualmente reveladoras de la contemporaneidad de un escritor y, por eso mismo, del compromiso por él contraído con su momento y con lo nacional.

Modernista fue, sobre todo, la necesidad de traducir y explorar la incipiente sensibilidad urbana, hija del proyecto industrial y del derrumbe de las estructuras oligárquico-latifundistas del siglo anterior. Cecilia Meireles creyó percibir, en la forma que empezaba a tomar el secularismo vigente a esa hora, los síntomas de un extravío ontológico fundamental. No por ello lamentó lo que se dejaba. Pero tampoco celebró lo que empezaba a encontrarse como si fuera sinónimo de una plenitud sin fisuras.

Este estudio se empeña en sostener que el rumbo seguido por Cecilia Meireles en la formulación lírica de sus intereses y preocupaciones, exige que se la sitúe tanto *fuera* del modernismo como *dentro* de la poesía contemporánea del Brasil, sin que una cosa vaya en desmedro de la otra.

Fuera del modernismo, porque la de esa corriente fue una propuesta centralmente empeñada en la promoción estética de inquietudes seculares. *Dentro* de la poesía contemporánea del Brasil, porque nadie como ella supo aprehender los conflictos nacidos de un anhelo de sacralidad incapaz de consumarse. Y no porque no haya habido en

el Brasil, durante la primera mitad del siglo XX, otros poetas religiosos de su talla, sino porque en ninguno la religiosidad asume rasgos artísticos tan inconfundibles: un misticismo que es, a la vez, avasallador e insuficiente; un lirismo que, en lo formal, alcanza cumbres hasta entonces sólo conquistadas, en lengua portuguesa, por la poesía lusitana; un nivel técnico que, gracias a su inteligente eclectismo, supo nutrirse tanto en las fuentes de la poética medieval, como en las propuestas del barroco, las tesis parnasianas y simbolistas y las osadías del surrealismo.

Hablando de Rimbaud, en su notable *Estructura de la lírica moderna,* Hugo Friedrich recuerda que entre los procedimientos nuevos empleados por el autor francés sobresale el de tender, permanentemente, a la desarticulación de la captación lógica del objeto a través de la confusión intencional de sus elementos. También Darcy Damasceno, en *El mundo contemplado,* afirma que Cecilia Meireles tiene «la facultad de convulsionar la lógica discursiva, renombrar los seres, transfigurar sus atributos, confundirlos todos, y, del caos, extraer el orden de un nuevo mundo, donde las cosas renacen bajo el signo del artífice: se liquidifica el color, se sonoriza la luz, se corporifica el aroma y el aire se encrespa».

Justamente, Cecilia Meireles accede a la contemporaneidad por el modo como entiende su conflicto religioso; así como los modernistas acceden a la contemporaneidad por el modo como plantean sus problemas nacionales.

El modo en cuestión, tanto en un caso como en otro, atañe a los criterios literarios adoptados para dar voz a los temas concebidos como fundamentales. Y si digo *criterios literarios* es porque, de no ser así, la determinación de lo que en literatura debe caracterizarse como representativo o no de cada ciclo histórico, estaría restringido a la consideración de las propuestas temáticas, con lo cual la calidad de un poeta se mediría por la riqueza conceptual de sus ideas y no por su capacidad de plasmarlas estéticamente.

La certera concepción poética de su obra, permitió a Cecilia Meireles abordar uno de los grandes conflictos del siglo XX: el de la crisis de la fe religiosa en una comunidad afectada por un intenso proceso de secularización o, si se prefiere, en un medio donde las inquietudes seculares, si no son exclusivas, son en cambio absorbentes.

Para efectuar su propuesta, la escritora no adopta una postura valorativa; le basta registrar las oscilaciones de su propia sensibilidad, incapaz, por un lado, de arraigarse en el horizonte de la temporalidad finita y, por otro, de trascenderlo acabadamente.

Este juego de vaivenes y contrastes sin pausa, redunda en una filosofía lírica, si así puedo llamarla, de rasgos acentuadamente melancólicos que, sin embargo, no privilegia lo confesional o lo elegíaco, manteniéndose en un terreno de gran contención expresiva en el que la sugerencia siempre puede más que el desborde emocional.

A fin de ubicar satisfactoriamente a Cecilia Meireles en el panorama literario del Brasil actual, quizá convenga adentrarse en su trabajo por la vía de sus juicios y opiniones sobre el mundo en que le tocó vivir y la función que en él debe cumplir el arte. Veremos luego hasta qué punto y de qué manera esas ideas alimentaron su poesía.

II

En el año 29 y en una tesis que tituló *El espíritu victorioso,* Meireles distinguía dos tipos de poesía: la subjetiva y la objetiva. Caracterización, quizá, discutible pero que le permitió comprender que la segunda «participa más de la naturaleza de la prosa. Representa nuestro conocimiento del mundo circundante, la verificación de aquello que más cerca se encuentra de nosotros, y aun cuando sea lírica, parte de nuestra inteligencia y no de nuestro sentimiento: es, por así decir, la investigación de nuestra existencia, antes que su expresión».[1]

No era ésta, por cierto, una descripción de su propia poesía, a la que en consecuencia e implícitamente, no veía «participar de la naturaleza de la prosa» ni representar un «conocimiento del mundo circundante» en el sentido de la «verificación de aquello que más cerca» se encontraba de ella. Sería la suya una obra sentimentalmente lírica, mucho más interesada en *expresarse* que en *investigar* la existencia.[2]

En 1929, Cecilia Meireles había publicado ya tres libros: *Espectros* (1919), *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* (1923), y *Baladas para El-Rei* (1925). Corroboran todos ellos, como pronto se verá, lo que acabo de decir.

Por otra parte, no conviene dejar de entender sus reflexiones como una aceptación tácita de los nuevos fenómenos estéticos que hacia fines de la década del 20 alcanzaban innegable relevancia. Me refiero al modernismo, con cuya producción poética nuestra escritora no podía tener coincidencias esenciales, desde el momento en que distingue entre una lírica de la expresión y una lírica de la inteligencia.

Es plausible que, en vísperas del año 30 y al advertir la conformación madura que iba tomando el modernismo, Cecilia Meireles haya legitimado, al menos parcialmente, el sentido de esa pujante concepción literaria, sin llegar por eso a identificarse con sus exponentes más radicales.[3] De hecho, si las raíces orales del lenguaje poético jugaron un papel decisivo en la conformación de la poesía modernista, no habría de ocurrir lo mismo con la suya, alejada como estaba de lo que ella llama «la naturaleza de la prosa» y que, en rigor, no es otra cosa que el repertorio de posibilidades líricas ofrecidas al poeta por la palabra coloquial y hablada.

Este distanciamiento, sin embargo, no tendría su contrapartida en una burda cultura libresca, sino en una diferente concepción de las fuentes indispensables para la construcción del mensaje poético. Al léxico cotidiano, que hacia 1930 comienza a perfilarse como base de un nuevo lenguaje, lo ve Cecilia Meireles gravemente despojado del necesario equilibrio entre valores seculares y sagrados. Esa desmesura que, trasladada a

[1] *Citado por Eliane Zagury en su* Cecilia Meireles, *Ed. Vozes, pp. 142/143, Rio de Janeiro, Brasil, 1973.*

[2] *Con esta opinión de la autora estudiada parecieran coincidir Antonio Cândido y Aderaldo Castello, quienes en 1964 escribían: «La poeta proyecta la desintegración de sí misma o busca su propio reconocimiento. No se descubre en ella ningún impulso de investigación temática. A lo sumo, cierta nostalgia, un amor perdido o inalcanzado, y soledad»* (Presença da Literatura Brasileira, *vol. III, pp. 114/15, Difusão Européia do Livro, São Paulo, Brasil, 1964).*

[3] *Que Cecilia Meireles tuvo trato con los modernistas lo demuestran sus colaboraciones en la revista* Festa. *Pero no debe olvidarse que esa publicación fue vocera de los sectores católicos que nunca dejaron de empeñarse en una conciliación moderadora entre las tesis revulsivas de Mário y Oswald de Andrade y la tradición ideológica y estética de la cultura liberal-latifundista de fines del siglo XIX.*

la poesía, terminaría reflejando —a sus ojos— el desenfrenado pragmatismo de una cultura moralmente extraviada, redundaría, a su juicio, en una propuesta estética sin real profundidad. En 1949 sostuvo que en la poesía brasileña «hay sobre todo una preocupación carnal que atraviesa todas las escuelas y sorprende, incluso, en los poemas abstractos. No estoy diciendo preocupación amorosa o sentimental. Sino carnal. En fin, Brasil es un país muy joven. Debe ser un fenómeno de la adolescencia».[4]

La disociación apuntada entre afectividad y sensualidad es correlativa, para Cecilia Meireles, de otra no menos llamativa y que se traduce en el macrocefalismo de las inquietudes expresivas sobre las formales: «Con el llamado modernismo, el interés se volvió hacia la expresión libre de la forma. El movimiento de esta alternativa es conocido: el exceso de interés por la forma llega a inutilizar la expresión y viceversa. Todos saben que un poema perfecto es el que presenta forma y expresión en un ajuste exacto. No sé si las condiciones actuales del mundo permiten ese equilibrio, porque son raros los poetas capaces de un estado de vivencia tan puramente poética, libres del aturdimiento del tiempo, que consigan hacen del grito, música, o sea, que creen poesía como se forman cristales».[5]

Digámoslo aunque resulte obvio: basta repasar los títulos de algunas obras modernistas publicadas entre 1930 y 1949 para comprender que no es equilibrio entre expresión y forma lo que falta en ellas, sino *cierto tipo* de equilibrio entre *cierto concepto* de forma y *cierto concepto* de expresión.[6] Y ese *cierto tipo* de equilibrio no es otro que aquel que, según Cecilia Meireles, estaría presente en el poeta cuando éste es capaz de liberarse «del aturdimiento del tiempo» en que vive. Esta capacidad de trascender lo vivido no debe entenderse como una solapada invitación a la fuga del mundo terrenal. Señala, eso sí, la necesidad de soslayar la ceguera que impone su inmediatez; la ineficacia artística a que condena su excesiva cercanía. Propone, en el fondo, una reubicación frente al ámbito de la experiencia. La distancia que se sugiere tomar no es otra que la que permite configurar el punto de vista literario, facultando la dramatización o composición. Mediante ella y sólo mediante ella, la conciencia estética se consolida verdaderamente, sin que por eso el poeta abandone el fragor de la lucha cotidiana. Así es, por lo demás, cómo el aspecto formal se asegura una función protagónica en el poema. En esto, claro está, Cecilia Meireles no se equivocaba. Se equivocaba, en cambio, al presumir que tal cosa no ocurría en la producción más sólida de la lírica modernista. Si tuviera razón, habría que creer que escritores como Manuel Bandeira, Drummond o Mário de Andrade no fueron capaces de liberarse «del aturdimiento del tiempo», con lo cual sus textos serían un reflejo tosco y no una auténtica elaboración poética de las circunstancias que debieron enfrentar.

[4] *Citado por Eliane Zagury en su* Cecilia Meireles, *p. 157.*

[5] *Declaraciones de la autora formuladas al diario* Folha do Norte, *del Estado de Pará, en 1949, y transcriptas por Eliane Zagury en la obra referida.*

[6] *Para no citar sino a tres autores: Manuel Bandeira llevaba publicados* Libertinagem, Estrela da Manhã, Lira dos Cinquent'anos *y* Belo Belo; *Carlos Drummond de Andrade,* Alguma Poesia, Brejo das Almas, Sentimento do Mundo *y un tomo antológico titulado* Poesia até Agora; *y Murilo Mendes había hecho conocer:* Poemas, O Visionário, Tempo e Eternidade, A Poesia em Pânico, As Metamorfoses, Mundo Enigma *y* Poesia Liberdade.

¿Entonces? Entonces hay que concluir que Cecilia Meireles no entendió el modernismo. Pero tampoco entendieron a Cecilia Meireles quienes por verla militar fuera de sus filas, la creyeron inscripta en el anacronismo literario.

III

Cecilia Meireles no rompió jamás de manera definitiva con su proveniencia neo-parnasiana y simbolista; y si su poesía —especialmente a partir de 1935— deja de estar literalmente sujeta a la preceptiva de ambas tendencias, no abandona, en cambio, el ideal de rigor formal propuesto por la primera ni la vocación de trascendencia —*sede de além*—[7] que distingue a la segunda. ¿Cómo entender esta ambivalencia?

Impregnada por el escepticismo moral del tiempo en el que vivió, Cecilia Meireles no supo encontrar la puerta de acceso al recinto capaz de resguardarla del desaliento. Resignándose a habitar la intemperie, no olvidó empero sus ideales, modelando en su canto la necesidad que tuvo de consolidarlos tanto como la imposibilidad que encontró para hacerlo. Así siendo, debió valerse de los propios recursos neo-parnasianos y simbolistas para desmentir la suficiencia cosmovisional inherente a ellos. Consciente, sobre todo después de su tercer libro,[8] de que ya no podría sostenerse donde lo intentaba, Cecilia Meireles vertebró poéticamente el desmoronamiento de sus anhelos, valiéndose para eso de los mismos instrumentos tradicionalmente empleados para intentar lo contrario. Tal es el exhaustivo movimiento autocrítico cumplido por la autora. Pero —y ya se lo subrayó— esta autocrítica no redunda en la adhesión al modernismo puesto que en él Cecilia Meireles no encontró espacio para plasmar su sensibilidad religiosa. Ubicada entonces entre una tradición en la que no puede inscribirse sino críticamente y una vanguardia cuyo secularismo se niega a aceptar, Cecilia Meireles traza el escenario específico de su obra poética: el sitio de una fe desesperanzada, el ámbito de una desesperanza que no se resigna a ser ella misma.

Ando en busca de espacio
para dibujar la vida.
En números me enmaraño,
siempre pierdo la medida.
Si pienso encontrar salida,
en vez de abrir un compás,
me protejo en un abrazo
y creo una despedida.
Si vuelvo sobre mis pasos,
es ya distancia perdida.

Mi corazón, que es de acero,
empieza a sentir cansancio
de esta búsqueda de espacio
para dibujar la vida.
Por exhausta y descreída

[7] Sed de más allá o sed de trascendencia. *Se trata de una expresión clásica en el léxico de la lírica de lengua portuguesa.*
[8] *Me refiero a* Baladas para El-Rei, *aparecido, como queda dicho, en 1925.*

ya ni un breve trazo intento:
—anhelando lo que no hago,
—de lo que hago arrepentida.

(Canción excêntrica)

Decía yo antes que Cecilia Meireles no desechó el concepto de rigor formal adoptado por los neoparnasianos. Sin embargo, para preservarlo, debió someterlo a un largo proceso de transfiguraciones. Así pudo sustraer su palabra al riesgo del anquilosamiento delineando, al mismo tiempo, su procedencia estética. Actualizando notablemente la estructura rítmica del verso, desprendiéndose de la rima convencional, trabajó a la vez según criterios léxicos, musicales y metafóricos, que mantuvieron su palabra a rigurosa distancia del portugués coloquial, cumpliendo de este modo con los preceptos de una tradición que reconoció como propia.

En lo que atañe a su *sede de além,* no fue otra cosa que la nacida del deseo de reencontrar un absoluto extraviado en la experiencia histórica o, más exactamente, en la temporalidad finita. Si Cecilia Meireles hubiera logrado su propósito, las aspiraciones místicas que la movían se hubieran visto colmadas, cosa que no ocurre y que, precisamente porque no ocurre, permite comprender la faceta actual, viva, de su conflicto religioso. Al igual que Mallarmé, Nietzsche y Rimbaud, ella habita un mundo abandonado por los dioses e indiferente a Dios. Ante él, su afán de trascendencia se alza con un brío incomparable en la poesía brasileña de este siglo, para terminar cayendo en un silencio final contra el que el eco de su propia voz combate teñido de desconsuelo. Sus muertos no le responden; el Absoluto, impertérrito, enmudece; el cielo es un laberinto desierto donde su canto se multiplica inútilmente hasta apagarse. «Yo sé que me conoce, aunque Dios conmigo no habla. // A antiguos vientos brindé mi llanto. / La estrella sube, la estrella baja... / —espero mi propia venida. // Navego por la memoria / sin playas. // Alguien cuenta mi historia / y alguien, a los personajes mata.»

La necesidad de incorporar todos estos matices reveladores de su frustración, la exasperante tensión provocada por una búsqueda sin suerte, inducen a Cecilia Meireles a contrarrestar la contundencia proposicional del simbolismo, a desembarazarse —*sin dejar empero de nutrirla*— de esa fe a ultranza en la *otredad significativa* de las cosas, y admitir que, en su caso, se entrelazan indisolublemente el deseo de alcanzar un más allá con la recaída constante de la temporalidad mundana y el conflicto de una civilización que no encuentra cómo redimirse. «Nos ha tocado vivir, escribe, en un mundo completamente estremecido, en el que los hombres vacilan hasta en las nociones que atañen a sí mismos.»[9] En un mundo donde «los valores del presente no son los del pasado»,[10] y difícilmente serán los del futuro. Y si por un lado sostiene que la poesía ha nacido para hacer florecer en la vida del hombre «todos los imposibles anhelados»[11] y para constituirse en «el himno de sus intenciones místicas»,[12] sabe, por otro, que el suyo es un tiempo violento y ciego: «Los últimos gritos de las revoluciones y las últimas lágri-

[9] *Citado por Eliane Zagury en su* Cecilia Meireles, *p. 148.*
[10] Ídem.
[11] Ibídem, *p. 151.*
[12] Ibídem.

mas del romanticismo parecían ser en breve ahogados y enjuagados por el sol de las verdades positivas que traían al hombre la llave de sus problemas. El siglo XX respondió de una manera lúgubre a estas ansiedades. Respondió con la voz de las mayores guerras de la historia, y todos los instrumentos que la humanidad parecía tener a su disposición para tornarse próspera y feliz fueron utilizados exactamente para causarle las desgracias más atroces».[13]

Admitiendo que en su momento histórico convergen todos los grandes fracasos éticos del siglo XX, Cecilia Meireles no puede mirar sino con desconsuelo a esa sociedad que es la suya y que se debate en la impotencia. De allí, tal vez, sus afinidades con la cultura oriental, la difusión entusiasta de los postulados de Gandhi y Tagore. No se trata —vale la pena aclararlo— de un escapismo fácil hacia propuestas salvacionistas. Sólo quien desconozca la extraordinaria concreción del pensamiento de Tagore y Gandhi podrá concebirlo como promotor de un idealismo ingenuo. Cecilia Meireles adhiere a él por ver en el haz de principios ético-religiosos que le dan cuerpo una propuesta indispensable para contrarrestar el secularismo desenfrenado en que se debate nuestra civilización.

En el terreno literario, la desorientación se traduce en síntomas que, para Cecilia Meireles, son alarmantes. «La poesía moderna ha caído últimamente —decía ella en noviembre de 1953— en un gran rebuscamiento de palabras. Aunque la palabra sea un elemento de la poesía, aunque sea el material propiamente dicho de la poesía, no es toda la poesía. Creo que muchas cosas bellas se están perdiendo con ese fanatismo de la palabra. El contenido poético de la palabra existe, pero un poema no es un amontonamiento de palabras poéticas. Es necesario, a mi ver, elegir la palabra adecuada. La palabra al servicio del poema. No el poema al servicio de la palabra. La palabra está diluyendo la poesía, cuando en realidad debiera servir para concentrarla.»[14]

No conviene dejar de ver, en esta caracterización, el reconocimiento por parte de Cecilia Meireles del auge creciente que, por entonces, comienza a ganar el concretismo en Brasil. La poeta denuncia de este modo lo que estima como un riesgo nefasto: la idolatría del lenguaje. Idolatría que, aparentemente, estaría hablando de un formalismo a ultranza, negador de la tendencia seguida por el modernismo que, para Cecilia Meireles, privilegia la expresión sobre la forma. Sin embargo, no se trata más que de una primera y errónea impresión. El énfasis sobre la palabra es, en esencia, desarticulación del poema y, en tal sentido, negación de lo formal. Se infiere en consecuencia que lejos de desviarse del rumbo seguido por el modernismo, la poesía concreta lo prolonga y lo amplía. En la misma medida en que el modernismo inicia un movimiento de intención disociadora entre forma y expresión, fomenta —diría Cecilia Meireles—, la irrupción de la hipertrofia concretista. De hecho, los autores embanderados en esta línea acentuarán, con su renuncia radical a lo subjetivo y su predilección por los juegos semánticos, la ruptura entre poesía y persona, eje de la problemática lírica de Cecilia Meireles. La adherencia indiscriminada a la palabra indicaría, así, ya no la despro-

[13] Ibídem.

[14] *Declaraciones de la autora formuladas al diario* Gazeta *de São Paulo y transcriptas por Eliane Zagury en la obra citada, p. 160.*

porción entre expresión y forma sino el exterminio final de la forma y, con ella, de la poesía.

Ahora bien: ¿qué implica esta desarticulación? ¿Cuál es, para Cecilia Meireles, la misión de la poesía?

Pocos días antes del reportaje concedido a la *Gazeta* de São Paulo, en noviembre de 1953, la escritora brindó algunas declaraciones a la revista *Manchete* de Río de Janeiro. «La noción o sentimiento de transitoriedad de todo —dice en ellas— es el fundamento propiamente dicho de mi personalidad.» Y añade que el propósito de su labor literaria es «Despertar a la criatura humana de esa especie de sonambulismo al que tantos se dejan arrastrar. Mostrarles la vida en profundidad, sin pretensión filosófica o de salvación, sino a través de una contemplación poética afectuosa y participante».[15]

Esta vocación de vigilia se constituye, pues, en suelo y meta de la obra de Cecilia Meireles. Puede presumirse que una poesía *impura* (vale decir: asentada en la disociación forma-expresión) debiera encontrar muy serias restricciones para dejar transparentar satisfactoriamente ese sentimiento de transitoriedad sin cuya conciencia «la vida es sueño». Por eso cabe concluir que la creciente desarticulación de la poesía, resultante de su homologación con el buceo puramente terminológico, constituye, en el fondo, una alianza de la literatura con quienes, desde la tecnocracia y la política, se empeñan en mantener al hombre sumido en la incomprensión de sí mismo.

Sin llegar a este extremismo disolutivo, la corriente modernista, según Cecilia Meireles, tampoco asentaría el núcleo de su propuesta en la noción de transitoriedad, sino «en el sentimiento de la tierra y el hombre» y en el afán de «reconstrucción de una auténtica fisonomía nacional»;[16] o sea, en un antropocentrismo de corte historicista para el cual los conflictos de la finitud no desembocan, primordialmente, en la necesidad de una conciliación estable entre valores seculares y sagrados.* Por eso en esta tendencia no había espacio para ella, interesada como estaba, sobre todo, en la exploración de lo que llamó «las relaciones entre lo efímero y lo eterno».[17]

IV

La *Obra Poética* de Cecilia Meireles, editada en Río de Janeiro en 1963, excluye sus tres primeros libros. No están allí *Espectros, Nunca Mais... e o Poema dos Poemas* ni las *Baladas para El-Rei*. La decisión de que así fuera correspondió a la propia autora. ¿Por qué?

[15] *Declaraciones de la autora recogidas por Eliane Zagury en su* Cecilia Meireles, *p. 161.*

[16] *Declaraciones formuladas por la autora al diario* Folha do Norte *de Belem, Pará, el 10 de abril de 1949 y transcriptas por Eliane Zagury,* ob. cit., *p. 161.*

* *«La imagen de la patria no está ausente en la obra de Cecilia Meireles, escribe Temístocles Linhares en sus* Diálogos sobre Poesia Brasileira, *pero está en sus entrelíneas, como si se empeñara en advertirnos que más allá del reino de la patria hay un reino de los hombres no circunscripto en el espacio». Mucho más crítica, al respecto, es la posición de Pericles E. da Silva Ramos, quien en su* Poesia Moderna *sostiene que con la publicación del* Romanceiro da Inconfidência, *Cecilia Meireles enriqueció su obra «vinculándola a la tierra y su gente de carne y hueso —y no a aquélla que navega en barcas sin leño por el mundo de las ideas».*

[17] *Eliane Zagury,* ob. cit., *p. 161.*

Dados a conocer, respectivamente, en 1919, 23 y 25, según fue consignado, estos tres trabajos reflejan lo que bien podría llamarse la *etapa epigonal* de Cecilia Meireles, vale decir su dependencia todavía literal de escuelas e ideas que admira. Falta, de hecho, en ello, esa metamorfosis de lo aprendido, esa maduración de lo pensado y sentido, que confieren personalidad a la palabra aun cuando evidencien una proveniencia y la pertenencia a una tradición. Darcy Damasceno, refiriéndose a *Espectros,* asegura que «si los comparamos al mar de versos que crecía en las publicaciones mundanas de entonces, en nada eran inferiores los decasílabos y alejandrinos de Cecilia, pero tampoco se distinguían ellos del término medio evacuado regularmente en las revistas semanales.»[18] Lo mismo puede decirse, aunque ahora en relación al simbolismo, de los textos del 23 y del 25. En *Nunca Mais...* conformarán la línea preponderante el ascetismo filosófico, la vocación de renuncia aprendida en contacto con los autores hindúes y también derivada de la formación neoplatónica y cristiana de la autora. La súplica de intención trascendente, intensa y a la vez frustrada, encontrará en la segunda parte de esta obra, una voz fiel y rigurosa pero poco original. Por último, *Baladas para El-Rei* prolonga estas características, enfatiza el empleo del verso libre en algunos de sus momentos significativos, pero insiste en la melancólica languidez de la atmósfera simbolista y la tendencia a disolver, en esfumados paisajes nórdicos, anhelos intensos e imprecisos de remontar la finitud en pos de un más allá reparador.

Es, pues, sobre todo en el plano del procesamiento formal donde debemos poner el acento si queremos entender por qué Cecilia Meireles resolvió dejar a un lado sus primeros tres libros al compaginar su testamento literario. El horizonte temático, en cambio, está en ellos básicamente definido y si no alcanza a perfilarse con vivacidad es porque la sumisión estilística a parámetros preestablecidos ahoga, todavía, los matices que, posteriormente, habría de resaltar. Como bien dice Darcy Damasceno, acaso el más hondo y sensible conocedor de su obra, «el contacto con el pensamiento y la cultura orientales, cuya influencia en Cecilia tal vez se haya manifestado exacerbadamente en estos primeros libros, no fue de naturaleza episódica: se acentuó con el transcurso del tiempo, y el tema Oriente llegó a adquirir en su espíritu singular preeminencia, resultado de él una filosofía de vida a la que permanecería siempre fiel».[19] Ella está, pues, como una semilla ya en sus libros iniciales, y si su reconocimiento resulta imprescindible, no basta, en cambio, para caracterizar su desarrollo. Hay, en consecuencia, un proceso que iniciándose en *Espectros* sufre sutiles transformaciones en las dos obras siguientes y comienza a ganar un perfil más nítido a partir de la cuarta.

Espectros y *Nunca Mais...* se debaten en la disyuntiva vida-muerte, contraponiendo la fugacidad de una a la impenetrabilidad de la otra. *Baladas...* en cambio, rompe este vaivén pendular para plantear la búsqueda de una esencia trascendente capaz de contrarrestar la vivencia absurda implícita en la contraposición soportada entre 1919 y 1923. Dicha esencia se recortará con nitidez en *Viagem* (Viaje), obra del año 39. Destinatario de un llamado lastimero e incansable, *El-Rei* de las *Baladas* está homologado a una

[18] *Darcy Damasceno, p. 7 de la* Apresentação *al tomo* Cecilia Meireles. Poesia, *Ed. Agir, Rio de Janeiro, 1974.*

[19] *Darcy Damasceno,* ob. cit., *p. 8.*

entidad mística ideal a la cual se suplica que confiera transparencia al universo. En *Viagem*, el ruego parece haber encontrado eco, puesto que los indicios de la presencia de ese núcleo significativo de lo real se multiplican en los elementos naturales. Una súbita luz diurna lo baña todo y la naturaleza revela ahora su sentido trascendente. Esta revelación, sin embargo, no es nunca aprehensión lógica del misterio. *El-Rei* es presencia inefable, irreductible a cualquier intento de intelección puramente conceptual. Pero su incidencia es decisiva y cierta para la escritora, quien la reconoce como suficientemente rotunda al punto de poder derramar su verdad sobre el universo sensible. Esto explica la relevancia conferida en *Viagem* a los sentidos, órganos de aprehensión de lo esencial.

Los veinte años que separan a *Espectros* de *Viagem* son, pues, los que Cecília Meireles necesitó para vertebrar la trama simbólica que le permitiera conciliar su sentimiento de transitoriedad irremediable con la mística plenitud conferida al *Más Allá*. Así, mediante un intenso panteísmo de corte naturalista, Cecilia Meireles logró sustraer su vivencia del devenir al descarnado sentimiento del absurdo que hasta allí la dominara, para dotarlo de una grandeza trágica en ella desconocida.

La década 1939-1949 se caracterizó, de modo general, por un honda jerarquización mística de la naturaleza. Sin embargo, en esos diez años, Cecilia Meireles desarrolló, paralelamente y en forma gradual, una conciencia vigilante que, al no olvidar el efímero sustrato de todo lo sensible, contrarrestó la tendencia a la exaltación y al espíritu celebratorio. Así lo atestiguan *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) y *Retrato Natural* (1949), obras en las que puede rastrearse, con progresiva evidencia, la raíz del escepticismo que habría de preponderar en toda la producción de los años 50.

El mar es el gran protagonista de *Vaga Música*. En sus formas por un lado cambiantes, la escritora ve, al mismo tiempo, una presencia continua. En este contraste se resume, para ella, el primario enigma de lo real. Espejo de ambivalencias propias, de fragilidad y de bruma, en el mar la poeta se refleja y reconoce: ella es la solitaria conciencia de lo inefable; ella es lo inefable hecho dolor y lucidez. A partir de *Vaga Música* el mar comienza a encarnar la síntesis simbólica del valor místico que reviste el mundo sensible. Al unísono, Cecilia Meireles empieza a explorar la irreductible soledad del hombre, de cada hombre. «Los grandes mendigos nada dicen ni nada hacen. / Saben que es inútil y extenuante. Se dejan estar. Se dejan estar. / Se dejan estar al sol y bajo la lluvia, con el mismo aire de íntegro coraje, /, lejos del cuerpo, que está donde está. // Se entretienen extendiendo la vida por el pensamiento. / Si alguien habla, su voz huye como un pájaro que cae. / Y a tal punto es ella algo imprevisto, innecesario y sorprendente / que, para escucharla, tal vez hasta llegasen a gemir. // Pero no, no gemían... Los grandes mendigos son todos estoicos. / Depositaron su miseria junto a los jardines del mundo feliz / y no quieren que, del otro lado, se difunda la extraña suerte / que los recorre como un río a un país. // Los grandes mendigos viven fuera de la vida, se excluyeron. / Abrieron sueños y silencios y espacios desnudos a su alrededor. / Su reino está vacío de altas estrellas que no codician. / Su mirada ya no mira, y su boca no llama ni ríe. / Y su cuerpo no sufre ni goza. Y su mano no toma ni pide. // Y su mano no toma ni pide. // Y su corazón es una cosa que, si

existió, ya fue olvidada. / Ah! los grandes mendigos son un pueblo que se va convirtiendo en piedra. / Ese pueblo es el mío» *(Estirpe.)**

Mar absoluto acentuará la comprensión de esta indigencia cósmica en un contrapunto tenaz con la visión del mundo sensible como espacio de señales y signos metahistóricos. La disyuntiva es tajante y franca. En el aislamiento en que está sumido, el hombre protagoniza todas las facetas de su delirio de extraviado: la guerra, el prejuicio, el miedo, el pragmatismo brutal de sus ambiciones. Fuera de este secularismo implacable y de todas sus consecuencias, poco es lo que queda: la invocación empecinada de un dios que no lo oye y que, como si deseara desafiarlo y enloquecerlo, se le muestra inalcanzable en cuanto lo rodea.

Cuando una sombra humana se aproxima
huyen pájaros y mariposas;
y la flor que se abre y la hoja muerta
esperan igualmente transidas
que en las arenas del camino
se pierda el vestigio de su paso.

(El Jardín)

Si alguna alteración introduce *Retrato Natural* en el marco de este destierro ontológico, ella puede condensarse en lo que Eliane Zagury caracterizó como un aumento «de la humana contigüidad con los misterios divinos».[20] Esto no implica, exactamente, una jerarquización de la figura humana sino, más bien, el reconocimiento de que su dolor no es inexpresivo. Es en el padecimiento por la inalterabilidad del destino del hombre donde irrumpe, para nosotros, la presencia del oscuro fundamento que todo lo sustenta. Y si a la finitud no puede rebasársela, se puede reconocer en cambio, en el sufrimiento que desencadena, la cercanía de una verdad que se hace sentir en el hecho mismo de no dejarse conocer. Es inútil, entonces, tratar de explicar; al manifestar la pena en que consistimos, verbalizamos todo lo que nos es dado enunciar.

¡Si yo fuera apenas una rosa
con qué gusto me deshojaría;
la vida es tan dolorosa
y decir más no podría!

Esta imposibilidad de ir más allá demuestra que el hombre participa en el sentido trascendente de lo real por la paradójica vía de la impotencia. El vacío que lo colma hace resaltar la presencia de lo que anhela y no alcanza. Por contraste, la luz que abraza al mundo natural destaca la cerrada oscuridad que envuelve al hombre. ¿Por qué es así? La pregunta, como un eco, se pierde en el silencio. *Doze Noturnos de Holanda* (*Doce nocturnos de Holanda*), obra escrita en 1952, logra plasmar el impenetrable mutismo que se cierne sobre el sentido último de lo real cuando lo interroga una sensibilidad mística como la de Cecilia Meireles. La palabra poética, esa breve fosforescencia

* *La versión de este poema así como la del fragmento de* El jardín *y los versos que figuran en la página pertenecen al autor de este ensayo. Las restantes que aparecen en el estudio fueron realizadas por Estela dos Santos.*

[20] *Eliane Zagury*, ob. cit., *p. 51.*

de la que hablara Saint-John Perse, nada puede, a no ser configurar el perfil precario de la dilatada noche en que consistimos:

¡Ah! Los nombres... —en la espuma, en la arena, en el límite
[incierto de los mundos,
plácidos, frágiles, entregados a su mínimo instante,
irresponsables y tiernos, flotando en las sombras de las almas,
suspiro de la primavera en la cresta súbita de los meses...

Iluminar la noche como noche, ésa es la misión; evitar que su oscuridad se disuelva en el olvido del secularismo sin freno. La noche es ahora aquello que fuera *El-Rei* en los años 20. Al articular poéticamente el binomio *eternidad-finitud*, la metáfora poética da forma a la tensión que constituye la médula propiamente dicha de la existencia. Esa forma es iluminadora de lo que la tensión tiene de irreductible. Hace visible la oscuridad sin desvanecerla. Así logra contigüidad con el misterio el lenguaje del arte: nos aproxima a lo que la distancia tiene de inconmensurable. De la doble vertiente significativa de esta experiencia —poder e invalidez— extrae Cecilia Meireles su visión más rica de la finitud humana: *pasar* no es otra cosa que chocar una y otra vez contra lo inabarcable de la presencia sagrada y rebotar sobre el reconocimiento de la necesidad que de ella se tiene, sin poder quebrar la circularidad de esa reiteración agobiante. Obras expresivas de la preeminencia ganada por este enfoque son las *Canções* (*Canciones*) (1956) y *Metal Rosicler* (1960). Resultan incontables los datos que se pueden recoger en ambos textos para ejemplificar el motivo dominante —la fugacidad de la vida: la evocación, el exhaustivo empleo de las formas verbales pretéritas, el dilatado uso de términos y expresiones alusivos a la fluidez y a la acción disolvente del tiempo, la frecuencia de las imágenes del viento y de la arena—.[21]

Y quedo tan triste en estos largos sueños
y no me atrevo... y asisto a esta decadencia
por todas partes.

Vengo de estos sueños como de otros tiempos,
en ellos blanquean mis cabellos, quedan
mis labios quietos.

Coincidente con esta visión sellada por el desaliento y la convicción de que la sensibilidad occidental no se reconciliará jamás con la plenitud anhelada, es un libro dado a conocer en 1953. Me refiero al *Romanceiro da Inconfidência*. Cecilia Meireles recapitula en él los episodios que culminaron en la insurrección antiportuguesa de Vila Rica y en la ejecución de Tiradentes, líder del alzamiento, a fines del siglo XVIII. Se ha querido ver en ese poema un texto *sui generis* dentro de la producción de la autora. No lo creo. Su concepción trágica la emparenta a una noción de lo histórico firmemente plasmada en todos sus libros. En esencia, la orientación de la obra induce a pensar que la intención última de Cecilia Meireles fue retratar el inevitable fracaso del anhelo de justicia y liberación en un mundo donde pueden más la corrupción y la crueldad. Irredimible, incapaz de reconciliar el sueño de la fe con el horizonte de la experiencia,

[21] *Darcy Damasceno,* ob. cit., *p. 13.*

tal es el hombre cuyo perfil traza la escritora, y su *Romanceiro da Inconfidência* nos entrega la memoria de los mártires de lo imposible.

Detrás de puertas cerradas, / y bajo encendidas velas, / entre sigilo y espías // sucede la Inconfidencia. / Y dice el Vicario al Poeta: / «Escríbeme aquella letra // del versito de Virgilio...» / y le da papel y pluma / Y el Poeta al Vicario dice / con dramática prudencia: // «Sean mis dedos cortados / antes que tal verso escriban...» / LIBERTAD, AUNQUE SEA TARDE, / se oye en torno a la mesa. / Y la bandera está viva // y sube en la noche inmensa. / Y sus tristes inventores / ya son reos, pues osaron / hablar de la Libertad / (que nadie sabe qué sea). / ... / Y la vecindad no duerme: // murmura, imagina, inventa. / No queda bandera escrita, / queda escrita la sentencia.

Paralelamente a sus *Doze Noturnos,* Cecilia Meireles compuso los *Poemas escritos na India* pero no los publicó hasta 1962. Tal vez la explicación del distanciamiento cronológico que separa la aparición de ambos textos se explique en parte si se atiende al hecho de que constituyen dos propuestas francamente antitéticas. El repertorio de claridades y transparencias que informa los *Poemas* se opone diametralmente a la opacidad sin pausa de los *Doze Noturnos.* Se diría, cotejándolos, que la intención fue contrastar al Oriente místico y el Occidente desacralizado en un violento contrapunto de logros y fracasos morales. Esta impresión se acentúa cuando se advierte la alta correspondencia entre paisaje natural y humano celebrada por los *Poemas.* La comunión del hombre y la naturaleza es allí arquetípica. Se trata, por eso, de una de las obras donde más intenso es el goce de los valores propugnados por el ideario de Cecilia Meireles y donde, en contraste con el mundo occidental, la India se recorta como sitio de alianza plena, casi sensual, entre lo secular y lo sagrado. Podría concluirse, en consecuencia, que la tardía edición de *Poemas* respondió al deseo de presentarlos a la manera de un último mensaje o conclusión lírica empeñada en señalar el camino necesario.

El Santo pasó por aquí.
Y todo fue bueno para siempre,
tal fue su santidad.

Todo sin temor.

Hasta los pájaros, sensibles e inquietos,
aquí son tranquilos, comen en nuestra mesa,
se posan en nuestros hombros,
y en su memoria no hay noción del mal.

Los pájaros no se asustan, no temen,
porque entre los muros de los siglos
andan los pasos y las palabras del Santo:
alma y aire del mundo,
sonido en el instinto de los pájaros.

Los pájaros intentan también posarse
en los ventiladores en movimiento.
Y caen despedazados de confianza,
a nuestros pies,
los serenos pájaros aún tibios.

El Santo pasó por aquí.
Su sombra perdura más allá de cualquier muerte.

(Santidad)

Cronológicamente, sin embargo, el libro final fue *Solombra,* difundido un año antes de su muerte, en 1963. Ya el título anticipa la atmósfera esencial en que la encontraremos al terminar su vida: la ambigüedad, el insalvable claroscuro. Por una parte, el intenso misticismo, el vivo, ardiente anhelo de trascendencia; por otra, el flujo sombrío del devenir, el vértigo de un tiempo que devora lo que toca en su transcurso. Es decir que esta última obra retoma las tradicionales disyuntivas de la identidad occidental de Cecilia Meireles como si con ella hubiera querido decirnos que era suya la trágica senda de su cultura. Sin identificarse con lo secular, no pudo, tampoco, ascender definitivamente a lo sagrado. La encontramos, pues, entre el sol y la sombra, *Solombra,* tierra de inciertas señales. Casi geométricamente se cierra la trayectoria de Cecilia Meireles. La vivencia absurda que orientara al *Poema dos Poemas* reaparece, asfixiante, en *Solombra.* Allí está, también, la tajante disyuntiva entre el polo de la luz y el de la muerte y, por último, junto a la elegíaca celebración del canto como consuelo, reaparece, en cada uno de sus poemas, el sentimiento de que la vida es un destino incumplido.

Santiago Kovadloff

Un pedazo de pan donde sentarme

La espuma del café con leche desbordaba la taza. A la muchacha le gustaba comerla con la cuchara, hasta que no se vieran más que burbujitas. Entonces echaba el azúcar y la revolvía para mojar los bizcochos en el líquido. El desayuno en la terminal de ómnibus era nuestra ceremonia obligada entre aquella media urbe y la montaña absoluta. Desde fuera se colaba por la ventana la vida de Humahuaca. Sus altos cerros, la calle azul, la violenta pureza del cielo.

Allí era imposible distraerse de algunas imágenes de la puna: las mujeres con su infaltable sombrero de colores, un niño a la espalda, y en las manos artesanías y bolsitas de coca para vender; las jovencitas ya madura fruta a los catorce años; los niños que nacen sabios; los venerables ancianos con nubes en los ojos. Y después un viejo que, entre saludo y saludo a los vecinos, rezaba al prócer en el centro de la plaza. Sin que esa sucesión de imágenes comunicara el vértigo, Humahuaca con sus prodigios semejaba una especie de mar de la tranquilidad donde uno se hunde y nunca acaba de hundirse.

Era el día de la huelga en todo el país. Sin embargo, habíamos visto tres ómnibus en la terminal, uno de ellos en marcha; por eso fui hacia la barra del bar, a preguntarle al dueño. Vi a un muchacho de mi edad —lo digo porque es importante— tomando con cierta prisa una coca-cola. Decidí preguntarle a él, sobre la eficacia de la huelga en el transporte.

Volví a la mesa y comenté a la muchacha que me habían dicho que uno de los ómnibus aquellos funcionaba hacia Bolivia, pero nosotros necesitábamos viajar al sur. Y verdaderamente sentaba bien quedarnos ese día en la pulida paz de Humahuaca. Me contó que mientras yo charlaba en la barra, ella había observado en la puerta del bar a una bella mujer que le vendió lechugas al dueño. Le había dicho «aquí le traigo estas lechugas» la digna mujer de piernas flacas y espalda recta. Descolgó su hatillo del hombro, entregó dos plantas de un verde que podía hacernos enloquecer, cobró el dinero y se fue prometiendo volver al otro día con zanahorias «porque a la fecha no las había encontrado buenas». La muchacha agregó que asombraban los limpios, elegantes años de la vejez en aquella mujer. Y volvimos a decir que allí la gente no se agacha para pedir; que poseen una educación infinita, quizás insondable. Luego ella me dijo que tendría que contarle algo de mi conversación en la barra del bar, porque de allí había vuelto pensativo. Le contesté que sí, ya la contaría, que me había encontrado imprevistamente con alguien... y que a partir de eso, me trabajaba la pregunta acerca de dónde era yo, cuál era mi tribu. Luego salimos a caminar, a encontrarnos con la silente magia de aquel pueblo.

Uno sale a la calle y el sol lo galvaniza como si cayera a pique para siempre, y no nos dejara avanzar. Es una tierra exacta para los adoradores del sol. Ya habíamos empezado a sentir el aire seco, unos cien kilómetros antes de llegar a Humahuaca, cuando la vegetación decrece. A lomo de los cerros suben entonces tímidos, ralos los cardones como centinelas; después aumentan conforme faltan los árboles, hasta convertirse en una verdadera formación a la espera de milenarias consignas. Esporádicos, los ranchos de la carretera son de color sepia, greda rosa o marrón. Como acompañando el estado del aire, veíamos que brillaban más que el pueblo los cerros de colores al fondo de las calles. Daban enormes deseos de pensar a cielo abierto, en plena luz, en la tensa palpitación del presente. La muchacha dijo sentir que en Humahuaca la vida es vertical, aunque los descendientes de los indios collas tengan una historia milenaria. En sólo quinientos años podrían contar historias increíbles, sobrecogedoras, afirmé. Si apareciera el escritor que contara avatares del mundo desde el punto de mira de los collas ¡qué diferente sería el rostro intelectual de esta tierra!

En esas conversaciones y en otras se nos fue la mañana sin que yo le contara de mi encuentro en la barra del bar. Durante la hora de comer, en un restaurante típico, le iba a contar, no tanto la historia sino aquella sensación de tribu dispersada que el encuentro en la barra del bar me trajo de golpe. Había preguntado al muchacho que tomaba de prisa una coca-cola, sobre los alcances de la huelga de transportes. Él me dijo que un ómnibus había salido de Jujuy hacia el norte por la mañana. Y que en ése viajaba él.

Advertí en su manera de hablar ciertos gestos que me resonaron no sé de dónde, y a bocajarro le pregunté:

—¿No has sido de Córdoba, vos?

—Sí.

Y fui entrando, inexorable, en esa zona donde los presentimientos son la antesala de perogrullo.

—¿No eras de apellido Gómez?

Me jugué porque sus ojos, detrás de las oscuras gafas, aparecían más aptos para estar cerrados que abiertos. Parpadeaba constantemente, aunque fuera difícil verlo tras el cristal.

—Sí, yo te conozco. —Me dijo contraatacando.

—Claro. ¿Cómo está tu viejo?

Sin saber si su padre aún vivía o no, se lo dije para acercarme, quizá recoger las semillas sembradas quince o veinte años atrás.

—Y... ahí anda. Tirando como puede, sin nada, con una triste pensión.

Con esta respuesta del hijo recordé al viejo Gómez, su sindicalismo sencillo y transparente, siempre al lado de los que hablaban mejor. Vi su figura, el corpachón vestido con las camisas grises, de muy excepcional corbata obligatoria, chistoso y sonriente.

—Sí, hermano. Me lo imagino. Tu padre era de los que nunca sacaron nada en beneficio personal. Y por eso estamos como estamos. Tu padre, gran figura del sindicalismo. Y fijate...

Asintió. Luego me dijo que se tenía que ir porque el ómnibus había parado cinco minutos. Igualmente me contó que ahora vive en Bolivia conduciendo ómnibus de Oruro a La Paz. Algo le conté de mí, quizá sólo que, desde hace varios años, vivo en España. Después nos abrazamos y despedimos. También le habré dicho que yo fui de un sindicato, que de allí tendría que recordarme. O me dijo que en aquel tiempo, él iba a mi sindicato con su viejo, con su padre a todo sitio. Tiene casi mi edad, sin embargo ahora parece mayor que yo; siendo que antes para él —niñín de su padre—, yo era el mayor.

Bueno, estaba contándole eso a la muchacha en el restaurante de Humahuaca, y no sé hasta dónde he llegado. Sé que iba a entrar en una maraña que el olvido nos teje, y el azar de un manotazo rompe. Creo que iba a ponerme sentimental. Estaba en ello, con la palabra en la boca, cuando irrumpió un grupo de músicos con quenas, sikus, charangos, guitarras y bombos. Irrumpieron sonando fuerte con los aires de los carnavalitos. Enseguida me puse a seguir el ritmo con las manos y pies. No podía hacer otra cosa porque estaban casi pegados a nuestra mesa, como para salvarnos de recordar el olvido y la dispersión.

Las canciones se sucedieron, mientras con la muchacha acompañábamos el ritmo con las palmas, absortos en aquellos musiqueros abismales y festivos. Y ya me desvié del relato que contaba, quizás esquivando la repentina certeza de que al viejo Gómez no lo veré más. Y probablemente tampoco a su hijo, porque ahora vive en Bolivia que está a miles de kilómetros del pueblo y de las ciudades que seguro visitaré en otros viajes.

Después se acercaron niños a oír música; se lo hice notar a la muchacha, y enseguida, azorado entré a contarle mi relación con la música en el campo: en una infancia sin radio y promiscua de primitivismo, cuando anduve intentando dar voces articuladas al canto de los pájaros. Me entregaba a oírlos cantar largo rato hasta encontrarles un sonido de palabras. Aún recuerdo el kitifú-kitifú, venteveo-venteveo, kiokío-kio... Una manera de dibujarme el mundo con los sonidos y aquellas precarias palabras, dije, llevando la conversación hacia los juegos que el niño juega para entender la vida. Entonces ella se puso de pie y me invitó a bailar el carnavalito, una danza popular que no habíamos bailado nunca.

Rafael Flores



Cervantes y América

Entre otras cosas curiosas escritas a propósito de Cervantes, hay índices de los nombres geográficos citados en sus obras: nombres de lugares reales, como Amberes y Laredo, e imaginarios, como el fabuloso país de Micomicón, pues para el autor del *Quijote* la verdad es enemiga de la mentira, pero hermana inseparable de la imaginación. América, con este nombre propiamente, sólo se menciona dos veces en los libros cervantinos: una en *El licenciado Vidriera,* otra cuando el canónigo enjuicia severamente las comedias de moda.

Esto no puede llamar la atención. América era por entonces las Indias, y ellas sí están profusamente mencionadas. América significaba, además, para los españoles de comienzos del siglo XVII, casi solamente México y Perú. Sólo una vez, por ejemplo, cuando hace el elogio del médico poeta Juan de Mestanza, Cervantes nombra a Guatemala, y ninguna —desde luego— al Río de la Plata.

Sin embargo, América contaba entre los proyectos muy concretos de Cervantes. Hacia 1590, cuando España sólo le ofrecía ocupaciones de mala muerte, solicitó un destino en cualquiera de los cargos vacantes que tenía la corona por esas latitudes. No era mucho para un ex combatiente en Lepanto y un hombre que había estado cinco años en las cárceles de Argel. Pero no lo entendió así el señor Núñez Morquecho, por entonces presidente del Consejo de Indias, a quien no convencieron los méritos del peticionante o su escasa habilidad para conducirse en el mundo de los documentos, claro antecedente de nuestra actual burocracia. Lo cierto es que el expediente quedó concluido con esta sentencia, que era al mismo tiempo un consejo al escritor: «Busque por acá en qué se le haga merced».

Américo Castro cree que este episodio vino a acrecentar todavía más el odio de Cervantes a Felipe II, a quien en última instancia debió atribuir el fracaso de su proyecto. Es también probable que la decepción le haya dictado aquel amargo comienzo de *El celoso extremeño,* en el cual se refiere a «pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman ciertos los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.»

La requisitoria, ciertamente, resulta bastante violenta. Pero cualquiera que esté familiarizado con los textos de Cervantes sabe que no es éste el tono con que suele referirse a América. El hombre de mar que él en el fondo era, y que sólo había navegado en las aguas del Mediterráneo, tenía una manifiesta curiosidad por el «inmenso mar océano», y elogiaba a quienes se atrevían a pasar «el plus ultra de las columnas de Hércules». Tenía noticias concretas de la ciudad de México, a la cual llamaba Venecia americana y consideraba «espanto del mundo nuevo», sabía algo —aunque al parecer más impreciso— sobre el Perú, y conocía alguna cosa sobre Guatemala.

Que Cervantes pudo tener noticias de esto simplemente de oídas, es cosa muy probable. Los textos mismos, sin embargo, muestran que debió leer cuanto estaba a su alcance, como lo hace cualquier viajero que se apresta a visitar un país desconocido. En su curiosidad debe haber influido, además, el problema de la condenación o no de los gentiles: un asunto que para nosotros no tiene ningún interés, pero que en aquel entonces se discutió ardorosamente. Cuando españoles y portugueses empezaron a encontrar gentes «no cristianas», todo se volvió reflexión y cuestionamiento: ¿se salva esta gente? ¿se ocupa Dios de ella? La solución más simple y bastante generalizada —como bien se sabe— fue evangelizar al mismo tiempo con la cruz y la espada.

Pero el interés de Cervantes en las tierras transatlánticas no necesariamente significa que él haya adivinado la trascendencia que tuvo el descubrimiento. Después de todo, espíritus más avisados y cultos que el suyo cayeron en parecida ignorancia. El propio Colón, desde luego, antes que ninguno. En su tan escrupulosa y a veces fatigante edición del *Quijote,* Rodríguez Marín escribe la siguiente nota: «En esto se parecen Cervantes y Colón: ambos murieron sin darse cuenta clara y cabal del valor de sus invenciones». La observación puede aceptarse, si se deja de lado la infeliz elección del vocablo «invenciones» para referirse a los descubrimientos de Colón: eran por cierto firmes tierras donde podía pisarse mejor que en el cervantino reino de Laurcalco, el de la Puente de Plata; tierras cuyos contornos corrían ya por entonces dibujados, si bien gruesamente y con mano que nos parece hoy desprolija y torpe. Conviene soslayar también, ahora, la espinosa cuestión de si Cervantes entrevió o no el valor de su *Quijote.*

Pero es fama que Cristóbal Colón, verdadero caballero andante de los mares, al enfrentarse a las bocas del Orinoco creyó estar ante las puertas del Paraíso. Su espíritu, en realidad muy poco científico, deliraba en el afán de aventuras. De parecido modo, cuando proyectó embarcarse rumbo a las Indias debió sentir Cervantes el hechizo de lo desconocido. En su obra están los indicios de haber visto en América, por decirlo con palabras hoy de recibo, a «lo real maravilloso».

En el escrutinio practicado en la librería de don Quijote, por ejemplo, se elogia a *La Araucana* de Alonso de Ercilla, que junto a obras muy menores merece un alto reconocimiento, contándose entre «las más ricas prendas de poesía que tiene España». En este intento de epopeya en pleno siglo XVI Cervantes no apreciaba seguramente el prosaísmo, ni el afán de precisión histórica y geográfica, escrúpulos que afean a este libro único y precioso, cuya existencia debería América recordar con gratitud. Cervantes admiró seguramente al gran Caupolicán, el indígena vencido, «Héctor de una *Ilíada* sin Aquiles». ¡Quién sabe cuántas veces pasó por su imaginación, tan viva y sensible para la hazaña, la lucha en América, la única quizá que podía por entonces explicar una quijotada!

Porque si algo queda en claro es que, como buen español, y al menos en sus años juveniles, Cervantes tenía de sí mismo y de sus coterráneos una alta y vanidosa opinión. «Que llevando un español a mi lado —dice un personaje de *La señora Cornelia*— y tal como vos me parecéis, haré cuenta que llevo en mi guarda los ejércitos de Jerjes.» Sobre el fin de sus días, el escritor ha moderado bastante los fuegos de la estimación en que tiene a sus connacionales, y aun los ve con alguna ironía. En el *Persiles,* por ejemplo, señala que en Milán «son bien vistos y recibidos los españoles, y es la causa

que en ella no mandan ellos, sino ruegan, y como en ella no hacen estancia de más de un día, no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante.»

De haber venido a América, en fin; cabía esperar de Cervantes el mismo derroche imaginativo que en los más típicos cronistas de Indias. Después de todo, lo «real maravilloso» —valga la expresión de Alejo Carpentier— era lo que con su poderosa mirada creadora observaba siempre: desde la enclenque alzada de Rocinante o desde la borda de los incansables navíos que recorren los mares nórdicos, en los dos libros iniciales del *Persiles.* Si lo real maravilloso es asunto principalísimo en las *Ejemplares* de «tendencia realista» —como se las ha llamado— lo es todo en las otras, las idealizantes a la italiana. Y no podía quedar fuera del teatro o de *La Galatea,* esas obras marañosas y con generosos desenlaces inverosímiles. Nadie mejor que Cervantes, entre todos los espíritus de su tiempo, para sentir a plena fuerza la sugestión de lo americano. Pero la suerte no quiso que viniese a las Indias.

Quizá debido a esta circunstancia, y fuera de dos actos de *El rufián dichoso* que se desarrollan en México, no quiso Cervantes situar la acción de sus historias imaginarias en América. Después de todo, ella apenas aparece en su obra. Tal vez haya sido mejor así. Años más tarde, Voltaire ubicaba en el nuevo mundo el país de Eldorado, donde hasta las piedras de las calles se figuraban como enormes pepitas de oro. También Rousseau soñaba con la felicidad sin fisuras de la vida primitiva. Pero en la historia real de intereses y ambiciones sin freno, el «bon sauvage» agonizaba en las minas, o embrutecía milenarias creencias —tan poéticas en su candorosa supervivencia callada— con el alcohol en los obrajes. Cervantes quedó a salvo de idealizaciones que hoy nos resultan formas, conscientes o inconscientes, del escarnio.

Fue sensible, naturalmente, a la gran ilusión de su época, y las Indias fueron también para él la riqueza. En este sentido, participó de la común fantasía o engaño con la misma fuerza y ceguera que cualquiera de los españoles de su tiempo. En sus obras desfila una serie interminable de personajes enriquecidos en tierras de ultramar, y entre los sobresalientes se cuenta un hermano del cautivo que «iba proveído por Oidor a las Indias, en la audiencia de México», el cual tiene a su vez un hermano menor en Perú, tan rico que no alcanzan casi las palabras para encarecer su fortuna. Por otra parte, de las muchas mentiras que dice el cura a lo largo del *Quijote* ninguna es más rápida y fácilmente urdida que aquella del pariente que enviara a Sevilla sesenta mil pesos ensayados, embuste para el cual apenas tiene que esforzar su inventiva.

El fondo mismo de los mares, entre España y América, debió soñarlo Cervantes como sepultura de fortunas cuantiosas de algunos desdichados. Así Torrente, si bien contando astutamente historias amañadas, dice que el mar «se sorbió como dos huevos / catorce mil tejuelos de oro puro». En la misma tormenta se han perdido perlas «tamaño como nueces», y esto sin mencionar las esmeraldas y las piedras bezoares. Las Indias son en conclusión, para Cervantes, «común refugio de los pobres generosos», como lo dice en *La española inglesa.* Y cita más de una vez, como un símbolo, el Potosí. No es posible olvidar que en 1545, persiguiendo una llama, el indio Huallpa hizo noche en aquel cerro, encendió fuego e iluminó una hebra brillante de plata pura. Veintiocho años más tarde, Potosí —que hoy es una aldea miserable— tenía tantos habitantes como Londres. Pero los quechuas bautizaron el monte con un nombre bien expresivo: le llamaron Huekajchi, «el cerro que ha llorado».

Fue un boliviano, precisamente, el autor de un pequeño ensayo titulado *América en la obra de Cervantes.** Se trata de un breve libro —un cuaderno casi— que publicó en 1966 el Instituto Boliviano de Cultura Hispánica y escribió el investigador José de Mesa. Él tiene la virtud de haber hallado el tema posible de un Cervantes americano, aunque su trabajo puede resultar, en algunos aspectos, decepcionante. Conviene reseñar, sin embargo, lo mucho de aprovechable y positivo que tiene este curioso libro.

El autor parte, desde luego, de los hechos bien conocidos: un primer proyecto de Cervantes para viajar a América y el segundo, al cual se ha hecho ya referencia y del que existe testimonio expreso, pues el presidente del Consejo de Indias se pronunció negativamente. Se analizan luego los motivos que llevaron a Cervantes a su frustrado petitorio, pero en cuanto a la imagen que el novelista tenía del Nuevo Mundo —y pese a que las referencias a América, en su obra, son casi copiosas— José de Mesa organiza su exploración en torno a sólo cuatro áreas. Ellas son las siguientes: la comedia *La entretenida,* uno de cuyos personajes es un indiano; la mencionada pieza *El rufián dichoso,* que tiene a las Indias por escenario; la *Galatea* y *Viaje del Parnaso,* porque hay varios poetas americanos en el largo elogio que allí emprende Cervantes. Por cierto que los datos proporcionados sobre los poetas americanos —de identificación a veces problemática— revelan la mucha erudición y paciencia de José de Mesa. Él aclara, además, que cuando en *La entretenida* enumera Cervantes las escalas de un navío rumbo a México, ellas coinciden puntualmente con las que efectivamente jalonaban la ruta de la flota regular, lo que corroboraría el interés del novelista por informarse sobre las condiciones de la travesía.

Pero José de Mesa no va mucho más allá. Nada dice, por ejemplo, de la incorporación de algunos vocablos del nuevo mundo, invasión a la que Cervantes no podía escapar, pues el español de su tiempo asumía flamantes palabras, correspondientes a realidades también desconocidas. El asunto, como se sabe, ha desconcertado a los puristas. Mayáns y Síscar, el primer biógrafo de Cervantes, condena como un pecado el uso de una palabra enteramente familiar unos años más tarde: «Y la voz "cacique", venida de la isla Española, no debía ponerse en boca de Sancho Panza», dice señalando con precisión el cuestionado pasaje. Y tan mal conoce la geografía americana que la isla es, para él, según lo aclara en nota, la aludida en la *Historia de la Florida,* capítulo X, del Inca Garcilaso. En verdad, además, en esto de perseguir infracciones presuntas de Cervantes no era Mayáns demasiado tenaz, pues no sólo Sancho conoce la voz «cacique», sino que ella sale en femenino —«cacica»— con todo el efecto cómico que de allí resulta, en la jornada segunda de la comedia *La entretenida:* aquella que bordea el tema del incesto y que Américo Castro hallaba «brumosa e inquietante».

Pero, y volviendo a José de Mesa, dejando aparte estas omisiones, llaman la atención las limitaciones que él mismo ha impuesto a su trabajo, al ubicarse en solamente las cuatro áreas mencionadas. Cita el ya visto comienzo de *El celoso extremeño,* donde ganado por el desaliento y resentido, además, por la negativa, Cervantes ha volcado su malhumor a propósito del desvanecido Eldorado. Y del *Persiles,* menciona únicamente el siguiente pasaje, en el cual se habla de judíos, moriscos y mudéjares: «¿Qué se podrá

* Cf. *Guillermo Díaz-Plaja:* Don Quijote en el país de Martín Fierro, *Hombres e Ideas, Silverio Aguirre, Madrid, 1952.*

temer de éstos, que son más y viven más holgadamente? No los esquilman las religiones, no los entresacan las Indias, no los quitan las guerras». Cervantes habría imaginado —según se desprende de estas palabras— una América refugio para los marginados de España, y no sería poca cosa que el héroe de Lepanto se hubiera sentido a sí mismo como uno más entre los *outsiders* de aquella sociedad indiferente.

Pero salvo en esta transcripción, el trabajo de José de Mesa es asombrosamente prescindente del *Persiles*. Ocurre, sin embargo, que amplios desarrollos de la novela póstuma están impregnados de una visión de América —fantástica y novelada, ciertamente— mucho más interesante que la ofrecida por otros autores del Siglo de Oro. Porque si se deja de lado a los cronistas de Indias, quizá no haya escritor que tan completamente trazara su panorama de la naturaleza y el hombre americanos. El eje, en esto, ha de pasar por el *Persiles*, pues la crítica ha señalado a menudo que, en tanto el *Quijote* es la novela de España, en el *Persiles* se propuso el narrador una especie de novela universal. Durante dos libros, como es bien sabido, el camino queda sustituido por el mar, y el mar era para Cervantes —de algún modo— esa ruta atlántica que siempre quiso atravesar. Azorín ha dicho que el libro es sobre todo el recuerdo de las olas espumosas y las playas doradas, de los crepúsculos sin ver orillas y las brisas saladas y tibias. Es también, por cierto, la aventura que las ventas y encrucijadas manchegas negaban a don Quijote y Sancho, y que el mar brinda generosamente a Persiles y Segismunda. Porque, como buen hombre de su tiempo, Cervantes ha imaginado los fondos insondables poblados de monstruos y sirenas, en una versión renacentista de la *Odisea*.

Todo esto ha pasado demasiado inadvertido, en buena parte, por frecuentes lecturas equívocas del *Persiles* y hasta del *Quijote*. Unamuno, por ejemplo, se entusiasmaba al sentir palpitar en el *Quijote* a España entera. Cuando el camino quedaba sustituido por el mar, en cambio, hallaba en el *Persiles* el «ejemplar típico de novela novelesca», y hasta sugería una especie de deserción del autor, según lo reflejan estas palabras de *Contra esto y aquello:* «El gusto de la novela novelesca me parece denunciar en un individuo o en un pueblo cierto cansancio espiritual o cierta endeblez de espíritu». Desde este criterio, naturalmente, se lee un *Persiles* exclusivamente referido a experiencias fantásticas y de orden literario. En los textos mismos, sin embargo, aparece un Cervantes conocedor del «mar océano», hasta donde era posible sin haberlo navegado jamás.

En el capítulo XVI del segundo libro del *Persiles,* cuando Periandro cuenta sus peripecias en el océano, Cervantes se detiene a describir la ribera de una isla. Se reconoce allí la atmósfera de los relatos propios de los cronistas de Indias, y América aparece mencionada a texto expreso, además, al detallarse cómo eran los frutos de aquellas tierras: «Al tacto, con tenerlos en las manos, con que nos parecía tener en ellos las perlas del Sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar». Que Cervantes haya leído efectivamente a los cronistas de Indias, es cosa muy probable y generalmente admitida. Vale la pena precisar, sin embargo, que pudo leer a Gómara, pero no a Bernal Díaz, porque el libro de este último apareció sólo en 1632. Es una lástima, pues no conoció la verdadera historia de muchas miserias y violencias. De pronto, si hubiera leído a Bernal Díaz, amplios pasajes luminosos del *Persiles* se hubieran parecido a los lances más crueles del *Quijote*. Pero de lo que no cabe duda es de que Cervantes conoció el libro del Inca Garcilaso titulado *Comentarios reales*.

Un incidente desgraciado, por decir así, ha hecho que el interés en la relación entre este texto y Cervantes se haya desplazado de su verdadero centro. Max Singleton, un estudioso estadounidense, se empeñó en demostrar que el *Persiles* —lejos de ser la última obra de Cervantes— fue escrita en plena juventud del autor, en tiempos de la *Galatea.* Como hay cierto pasaje del *Persiles* que está indiscutiblemente influido por una lectura de los *Comentarios reales,* obra publicada en 1609, Max Singleton empleó todas sus fuerzas en demostrar que Cervantes no pudo inspirarse en su lectura: si lo hubiera hecho, adiós teoría de la redacción juvenil del *Persiles.* Y he aquí cómo se desencadenó toda una batalla sobre si tal o cual detalle está o no tomado del Inca Garcilaso: minucia crítica a la cual fue a parar algo mucho más importante, como es el crédito que Cervantes concedió a los cronistas de Indias y la información que llegó a tener sobre América. Hoy nadie discute ya el punto menor, y se admite que el *Persiles* es —efectivamente— el último libro escrito por Cervantes, y en parte influido por los *Comentarios reales.*

Corresponde recordar ahora que el Inca Garcilaso es un típico representante de América porque, sobre el nombre mestizo, apunta las palabras siguientes: «Me lo llamo a boca llena y me honro con él». Es hijo de una nieta del Inca Yupanqui y de un pariente del famoso poeta de la corte de Carlos V. Murió el 22 de abril de 1616, precisamente un día antes que Cervantes, como si el destino hubiera querido subrayar que —en algún sentido— se habían aproximado los caminos de aquellos hombres tan sustancialmente distintos.

Vale la pena pensar que en los *Comentarios reales,* Cervantes conoció uno de aquellos libros que la Corona terminó por considerar peligrosos, y cuya difusión en América se prohibió al fin. El anatema cayó sobre el Inca Garcilaso bastante después que él y Cervantes hubieran muerto: sólo en 1781, y por una Real Cédula en la cual se declaraba que los indios aprendían allí «muchas cosas inconvenientes». Había ocurrido ya el alzamiento de Tupac Amaru, y no es difícil imaginar que un libro escrito con honda nostalgia de la grandeza incaica fuese visto como un peligro para España. Es significativo, además, que la obra fuera reeditada después gracias a una suscripción popular. La organizó un hombre que creía ver en esas páginas un testimonio de «la tiranía, ambición y falso celo» de los conquistadores: tal era el criterio que sobre los *Comentarios reales* tenía el general José de San Martín.

Qué pudo entender Cervantes de las tradiciones, costumbres, leyes y vocabulario indígenas a que se refiere el Inca Garcilaso, es cosa que sólo puede resolverse en el plano de las conjeturas. No es absurdo pensar, sin embargo, que el libro debió de parecerle una formidable novela de caballerías, con el añadido de no ubicar las aventuras en el reino de Micomicón, sino en una remota pero verdadera región del planeta adonde había ido a refugiarse la maravilla. Después de todo, esta misma impresión causaron los relatos de Indias en cualquier español medio que por entonces leyese. Conviene tener presente, todavía, que el padrino de confirmación del Inca Garcilaso fue don Diego de Silva, hijo de Feliciano, el autor de aquella frase que sale en broma en el *Quijote:* «la razón de la sinrazón que a mi razón se hace». El propio Inca, pues, se acostumbró a aquellos disparates. Pero algo debió encontrar Cervantes en él, pues escribió —pensando en los *Comentarios reales*— el episodio de Antonio el español, en el *Persiles.*

Se trata de los capítulos quinto y sexto de la primera parte, y la historia de Antonio —náufrago refugiado en una cueva donde habrá de encontrar a una muchacha bárbara— se parece bastante al suceso de Pedro Serrano, contado por el Inca Garcilaso en el cuarto capítulo de su libro primero. Ya se han señalado, en el cotejo de los respectivos textos, las coincidencias más significativas: el ganar la isla a nado, para vivir allí tres años; el vestir pieles; el encendimiento del fuego frotando palos y piedras; la unión de balsas para formar puentes flotantes y la alusión a prodigios, brujerías, profecías y venenos de poderoso sortilegio.

Más allá de los detalles, sin embargo, vale la pena reflexionar también sobre la atmósfera general de ambos episodios. El de Antonio, el español, tiene algo así como una introducción, por lo menos si se ubica su centro en la imagen del mundo bárbaro, que Cervantes pintó acaso con la imaginación puesta en la recién nacida América. Al comienzo se conocen las andanzas europeas del español, que al fin se extravía en el océano. En un extraño y fabuloso pasaje, Antonio encuentra a un lobo que habla y escapa a este horror refugiándose en una cueva, en tierra desconocida.

A Joaquín de Casalduero, deseoso de hallar en todo a un Cervantes ultracatólico, le parece que la tempestad es el pecado y el lobo, la consabida representación de lo depravado. La caverna, en consecuencia, sería el símbolo de la Iglesia en las catacumbas, que a la vez es la imagen de la Contrarreforma rodeada por «las fieras y la barbarie del protestantismo». No será censurable subrayar el exceso de esta última interpretación, que flota gozosamente ingrávida sin anclaje alguno en el texto. Mejor es observar la rapidez con que comenta Casalduero el resto del relato, donde Antonio encuentra a la muchacha. Habla de la diversidad de lenguas y señala que el español «por medio del castellano (aquí sí que hay narraciones de Indias) le enseñó la ley católica, la bautizó».

Así es, en efecto, y mal podía Cervantes —en tiempos de la conquista— pintar de otro modo la evangelización de las Indias. Pero vale la pena observar de cerca el encuentro con Ricla, «una muchacha bárbara de hasta edad de quince años, que por entre las peñas, riscos y escollos de la marina, pintadas conchas y apetitoso marisco andaba buscando». Pasado el primer espanto, dice Antonio, «con atentísimos ojos me estuvo mirando y con las manos me tocaba todo el cuerpo, y de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba».

Un aire rousseauniano respira este episodio, en el cual Ricla se ha descubierto a sí misma y ha nacido simultáneamente al amor. El doble descubrimiento se ha cumplido sin temor alguno, como si la muchacha no se hubiera asomado a la profundidad de abismo de sus propios instintos. Por vueltas que uno dé a las cosas, este creer en la rectitud de la naturaleza librada a sí misma —el hombre naturalmente bueno de Rousseau— era en el siglo XVII cosa del pensamiento erasmista y algo esencialmente anticatólico: porque para la Iglesia, y dicho sea con las palabras bíblicas, el hombre es de mala levadura. El episodio de Antonio obligaría a revisar, en consecuencia, la interpretación según la cual Cervantes se desdice —en el *Persiles*— del erasmismo insinuado en algunos momentos del *Quijote*.

Sea como fuere, el hombre americano no pudo conocer la generosa opinión que Cervantes parece tener sobre él en su novela póstuma. No conocemos, por lo menos, datos

precisos que avalen la difusión de esta obra en el Nuevo Mundo, en los años inmediatos a la muerte de Cervantes. Sí los hay sobre otros títulos cervantinos en América, pese al deseo de la metrópoli de barrer bien la propia casa. Por una Real Cédula de 1531, en efecto, se prohibió pasar a las Indias «libros de romances, de historias vanas o de profanidad». Otra Real Cédula, de 1543, permite conocer mejor cuál era el temor que inquietaba a la corona: «Porque los indios que supiesen leer, dándose a ellos (a los libros de entretenimiento) dejarán los libros de santa y buena doctrina y, leyendo los de mentirosas historias, aprenderán en ellos malas costumbres y vicios». Y se recomienda luego, con palabras ilustrativas de la inseguridad en que vivían aquellas monarquías condenadas a la ruina: «y proveáis que ningún español los tenga en su casa, ni que indio alguno lea en ellos, porque cesen los dichos inconvenientes».

Como sucede invariablemente cuando la represión es de este modo enérgica, la malla se hizo pronto laxa y vulnerable. Los libros de caballería, agonizantes ya cuando Cervantes les dio el golpe de gracia, empezaron a gustar enormemente a los españoles residentes en la Nueva España. El contacto con una realidad incitante, cercana aún a lo fabuloso y mítico, reencendió el fuego por aquellos relatos que importaban poco en una España agrisada, donde la espada se sentía vencida por la edad.

Ya en 1586, y acompañando en una misma caja al *Amadís,* al *Olivante de Laura,* al *Primaleón* y *El caballero del Febo,* llegó a América la *Galatea* de Cervantes. Pero no sólo viajaron a ultramar sus desmayados y quejosos pastores. El 25 de febrero de 1605, Pedro González Refolio presenta a la Inquisición para su examen cuatro cajas de libros con destino a la colonia. En ellas venían cinco ejemplares de lo que hoy llamamos primera parte del *Quijote*: a sólo seis semanas de haber salido a luz la novela en la propia España. Doscientos sesenta y dos ejemplares del primer *Quijote,* en fin, según la estimacion de Rodríguez Marín, llegaron a México entre junio y julio de 1605. En el correr de ese año, trescientos cuarenta y seis: ésta es por lo menos la cuenta declarada, pues es imposible conocer el volumen del contrabando.

La explicación de este interés es una sola: si mucho gustó el modelo, tanto o más gustó el adefesio. Es decir: si interesó en América el caballero andante, también su figura contrahecha. Porque está fuera de dudas que nadie en América entendió propiamente el *Quijote:* en 1608, en Perú, caballero y escudero protagonizaban una mascarada espantosamente ridícula, y todavía en 1621, en México, a Dulcinea la representaba un hombre de rostro fiero y atuendo grotesco. Pero cabe recordar que en la propia España, viendo reír a carcajadas a un muchacho con un libro en la mano, el rey Felipe III comentó: «Aquel estudiante, o está fuera de sí, o lee la historia de don Quijote». A pesar de estos equívocos, el espíritu cervantino estuvo tempranamente en América. Hoy, de cara a la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento, y en el esfuerzo hacia una nueva teoría de la hispanidad —en la cual se revise el pasado común de España y América, aceptando las diferencias enriquecedoras de identidades complejas— Cervantes es una presencia. La negativa del señor Núñez Morquecho es sólo un accidente anecdótico y, si Cervantes no estuvo en el Nuevo Mundo, sí estuvo don Quijote, llevando con él lo mejor del alma española.

Jorge Albistur

Las tentaciones de don Antonio

Era la vieja sala de cine con el yeso de las paredes pintadas (pintarrajeadas, decía el ingeniero) de bailarinas, a quienes la humedad del tiempo había carcomido los gestos y convertido las danzas en chisporroteos de manchas amarillas (huevos reventados, decía el ingeniero) de entre las cuales asomaban los cuerpos mutilados y las rayas de los pentagramas rotos. Sólo una de aquéllas (la bailarina suertuda, la llamaba el ingeniero) permanecía aferrada, desde el ángulo más próximo a la pantalla, a ser lo que alguna vez fue: la más bella de las tres gracias, empinada sobre la punta de los pies para rozar con el borde de los dedos la media luna del cielo ya desteñido. Lástima que perdió el busto (que fue mochada, decía el ingeniero) por culpa del letrerito rojo que el regidor de cultura, de acuerdo a los dispositivos de seguridad de los lugares públicos, dispuso, por notificación escrita, que se colocara ahí. «Exit. Emergencia», decía el letrerito.

—Claro... claro que hay que tumbarlo todo... pero, ¿usted cree que en realidad hay que tumbarlo todo? —preguntó con timidez el viejo Antonio, como atreviéndose a decir algo de lo cual se iba arrepintiendo al tiempo que lo decía, como si al decirlo se fuera dando cuenta de que sus palabras carecían de sentido y lo único que lograba con ellas era volver a caer en esa sensación de arañar el vacío (mejor dicho, de tratar de agarrarse de algo cuando ya no hay nada de que agarrarse mientras uno cae en el vacío, pensaba el viejo), esa inaguantable sensación que lo atormentaba cada vez que, como ahora (lo cual no le había sucedido siempre sino desde hacía menos de un año, es decir desde que murió su mujer), se descubría diciendo cosas como las que él, él mismo, en sus buenos tiempos (es decir en los tiempos en que vivía su mujer) no dudaba un segundo en calificar de estupideces (ésas son estupideces, decía en sus buenos tiempos haciendo saltar de entre sus dientes la lluvia de saliva y el inobjetable chasquido). Entonces imponía su voluntad de muchas maneras, pero ésa, la lluvia de saliva y el chasquido, era la más rotunda, era su manera (así es don Antonio, decía la gente).

—Cuando se tumban las paredes, se tumban las paredes, don Antonio —respondió el ingeniero, como si no dijera nada, como si espantara una mosca, como si tan sólo hablara por hablar (como si viera una cosa distinta de la que está mirando, se explicó el viejo).

—Sí... Sí... claro. Yo sólo quise decir. Sólo dije —tartamudeó el viejo.

—En una semana estará todo demolido (todo tumbado, pensó el ingeniero, pero dijo demolido). ¿Una semana? Creo que de cinco días no pasa. Esto ya está que se cae solo (que se echa, pensó, pero dijo que se cae). Lo que deberían hacer todos los dueños de la manzana es hacer lo que usted va a hacer, don Antonio (dijo don Antonio, pero

pensó en la palabra viejo). En esta cuadra todo huele a viejo, a pichi de gato, a pichi —enfatizó el ingeniero y soltó una carcajada celebrando su ocurrencia. Luego tornó a su acento profesional, para explicarle al viejo que al pan había que llamarlo pan y al vino, vino y que el progreso era el progreso, es decir, una cosa que tumba una cosa para que se levante otra cosa, y que el mundo estaba como estaba (hasta los cojones, pensó, y también pensó en la palabra caca) porque falta gente de empresa, de decisión como usted, don Antonio, que se deshaga de las vejeces para dar paso al nuevo aire, a la nueva luz, a la nueva línea, a la nueva estructura (cuando dijo estructura, el ingeniero se acordó del profesor de Geometría del Espacio y de las innumerables veces que el pobre usaba la palabra estructura y de los muchachos poniéndole tantos apodos como palabras que rimen con estructura encontraban, se acordó especialmente del apodo cara de cura). El viejo sintió las palmaditas sobre el hombro, palmaditas con las que el ingeniero le felicitaba por su decisión acertada y valiente de echarlo todo abajo. El viejo, como por un acto reflejo que no comprendió, movió la cabeza apretando los gestos de la cara en una venia de agradecimiento. El ingeniero volvió a retumbar: —¿En cinco días? Vamos a ver si en cuatro, don Antonio, si no es en tres— acentuó estrepitoso, como arengándose, como dándose ánimos para llevar a cabo la hazaña que anunciaba. (Tan igual a como se arengan los soldados, pensó el viejo, y recordó de golpe, con una nitidez a la que ya estaban desacostumbrados sus recuerdos, las imágenes en cinemascope del sargento de caballería de una producción de la Metro Goldwyn Mayer: el sargento perdido en el desierto, jalando de las riendas a su caballo, avanzando delante de sus hombres, que eran tres y que también avanzaban igual que él, bajo el sol bravísimo, escuchándole decir: encontraremos agua antes que caiga la noche. Pero la noche llegó y no encontraron agua y fueron muriendo uno a uno, y también el sargento habría muerto de no ser por la caravana de beduinos que apareció, como salida de un sueño, con la rubia incomparable que dirigía el rescate. El sargento y la rubia se abrazaron llorando y se besaron llorando y rieron llorando, y el sol se convirtió en un fresco canto de gallos).

—Si no hubiera sido por la rubia —dijo don Antonio, pero de inmediato cortó sus palabras y endureció las mandíbulas, encolerizado de descubrirse en el ridículo de decir otra vez lo que no debía decir.

—Qué buena, don Antonio —estalló sonoro y jubiloso el ingeniero, palmoteándole el hombro (pero esta vez con más fuerza, con la energía a la que le daba derecho la mayor confianza). Qué buena, don Antonio. Qué buena —volvió a chillar, siempre palmeándole el hombro y señalándole con los ojos llenos de picardía la figura de la bailarina de los senos mutilados—. No se puede con usted, don Antonio. Una rubia como esa rubia, bien vale la pena. Qué buenas piernas (dijo piernas, pero pensó yucas, y no supo por qué se inhibió de decir lo que pensó).

Las imágenes del sargento y su salvadora se desvanecieron de golpe en recuerdo del viejo y, no obstante que se sintió obligado a mirar a la rubia de la pared que miraba el ingeniero, no vio las piernas tan celebradas por aquél sino otra imagen: vio a su mujer (a su pobre mujer, siempre la pensaba en esos términos desde que murió. La vio trasponiendo la puerta hacia el interior del teatro, en lo mejor de sus buenos tiempos, el día de la inauguración. Ella iba vestida con esa falda larga que hacía juego con los

zapatos que él se los trajo del Brasil, que se los compró para ella precisamente cuando viajó al Brasil a comprar los proyectores de cine y el aire acondicionado para la sala, que al fin de cuentas nunca llegó a comprar porque el aire acondicionado, tal como lo afirmó el tiempo, fue suplido por el ventilador grande que se instaló en la parte central y los cuatro ventiladores pequeños que se instalaron en cada esquina de la sala del teatro, que fue como, a insistencias de su mujer, prefirió llamarla para siempre en lugar de sala de cine. Se acordó que en el Brasil quedó convencido plenamente de que la mejor inversión de su vida fue precisamente esa sala de teatro. Ella le pellizcó a escondidas de todos, una y otra vez, uno y otro brazo, al tiempo que, también a escondidas de todos, le señalaba con los ojos la figura de la bailarina rubia y empinada que rozaba con los dedos la media luna del cielo azulísimo de la pared. Nadie sino ellos sabían entender ese lenguaje, porque nadie sino ellos sabía el secreto de aquel rostro. Él lo habría pregonado, de buena gana habría dicho a todos que el rostro de esa bailarina, ese rostro incomparable, era el rostro de su mujer y que lo único de diferente era el cabello rubio, que así tenía que ser para mantener la discreción, pues no hubiera sido nada decente que él, un hombre decente, exhibiera la imagen de su mujer casi desnuda, que era como estaba esa bailarina en puntitas de pies rozando con el borde de los dedos la luna.)

—Y ahora, hablando entre hombres, de hombre a hombre, don Antonio, y en confianza, don Antonio, qué buen culo —el ingeniero celebró con aplausos su sentencia y se aproximó más a la figura elogiada, acomodándose los anteojos sobre las cejas para apreciarla mejor de lo que la había apreciado—. Un culo de primera, don Antonio. Un señor culo.

El viejo volvió a ver al sargento, pero fugaz como un relámpago, y, como empujado no por su voluntad sino por una mano muy distinta pero más fuerte que su voluntad, se acercó hasta donde se encontraba el ingeniero y se esforzó en mirar lo que miraba el ingeniero, y a la sensación de arañar en el vacío se le sumó una especie de neblina en los ojos, de agua que se le empozaba en los ojos, y creyó ver otra vez a su mujer, o quizá la vio otra vez, nunca llegó a descifrar ese enigma, y luego el agua de los ojos se le empozó en la vejiga y tuvo que correr al baño con unas ganas inaguantables de reventar. Entonces advirtió que tenía el pantalón húmedo y se preguntó en qué momento se le pudo escapar siquiera una gota —en qué momento, carajo—, y estuvo largo tiempo vertiendo su zigzagueante torrente sin dejar de preguntarse en qué momento había sido —en qué momento me oriné en el pantalón, carajo. Luego cortó de un golpe sus preguntas e hizo saltar de entre sus dientes la legendaria lluvia de saliva y el chasquido y grito: «Cállate, hijo de puta», y volvió a gritar aún más fuerte: «Hijo de puta»; fue al aclararse en sus oídos la voz insoportable, confidencial, estridente del ingeniero que le decía desde el otro lado de la puerta: «Salude a la rubia, don Antonio, estamos entre hombres, don Antonio, qué tal don Antonio, buen polvo, don Antonio».

El viejo salió del baño aún terminando de abotonarse el pantalón y encaramado en la cúspide de su indignación, de su ira: «Hijo de puta», volvió a gritarle al ingeniero, pero esta vez frente a él, en su propia cara, sin puerta de por medio. También le gritó otros insultos más, y el ingeniero debió ver su rostro hinchado de cólera, sus cejas afiladas como cuchillos, el rojo encendido de sus mejillas, el fuego de sus orejas; pero el

ingeniero no llegó a ver sino el rostro del hombre transfigurado por la agitación (la jodienda de los años, pensó el ingeniero), su cabeza despeinada, su gesto de caer en el vacío, y dio un salto apresurado para sostenerlo, pues el viejo tropezó en un desnivel del suelo y estuvo a punto de caer (pobre viejito, casi se saca la mierda, pensó el ingeniero).

—Cuidado, don Antonio.

—Gracias, ingeniero —respondió la voz ruinosa del viejo, que luego se despidió muy rápido, justificándose con un compromiso que acababa de recordar y cuidando que los bordes del saco ocultaran la parte mojada del pantalón, y presintió que el aire de la calle lo aliviaría, le quitaría de encima esa harina ridícula que lo embadurnaba de pies a cabeza y que, al fin de cuentas y para colmo de males, no era otra cosa que su propia ira, esa ira que le hizo lanzar los gritos que lanzó contra el ingeniero y que nadie escuchó ni escucharía jamás, porque esos gritos obedecían a su nueva naturaleza, a ese mundo donde sus cosas más tremendas las decía para él mismo, las gritaba como en la boca de un túnel, que no era otra cosa que gritar para sus adentros, ya que las gentes se habían convertido en sus propias entrañas: «Ingeniero, hijo de puta», volvió a gritar, y sintió que aquel grito al único que ensordecía era a él mismo. Los años habían hecho su parte, pero la muerte de su mujer (de mi pobre mujer, decía) fue el peso definitivo. El primero en hacérselo ver fue el espejo tamaño natural de la antesala: en sus imágenes advirtió la infinidad del vacío que significa una imagen que ya nunca se volverá a ver. La muerte de su mujer fue un peso demasiado grande, algo que ni siquiera imaginó que sería (si alguno de los dos se llega a morir primero, seré yo, le decía a su mujer, y así iba a ser, y así también lo creía su mujer).

—¿Usted cree que en menos de cinco días? —preguntó el viejo antes de trasponer la puerta de la sala hacia la calle, volviéndose hacia el ingeniero.

—Metiéndole todo, sí —respondió el ingeniero, golpeándose la palma de una mano con el puño de la otra.

—Métale todo —dijo rotundo el viejo, pero no porque quisiera decir lo que en realidad escuchaba el ingeniero, sino porque lo que en verdad quería decir era algo que librara al recuerdo de su mujer de la impúdica lobreguez de esos ojos (de esos ojos de hijo de puta del ingeniero hijo de puta, se dijo). Luego con un pie en la calle, volvió a sentenciar, pero esta vez sin volverse—. Si le es posible, empiece por el rincón de la rubia.

El ingeniero celebró la decisión con una enorme carcajada y aplausos y palabras entrecortadas por la risa, que el viejo ya no vio ni oyó. La calle traía demasiado ruido y, además, hacía ya mucho tiempo que le resultaba muy difícil (él prefería decir difícil a decir imposible) oír las cosas lejanas.

En sus buenos tiempos, Antonio Bustamante había sido alto y espigado, su mujer también había sido alta y espigada, y acaso ésa fue la razón (la verdadera razón, decía el viejo) por la que no faltaban quienes confundían su esbeltez con arrogancia y, lo que era más mortificante, con vanidad; lo cual definitivamente no era verdad. Lo que sí era verdad fue que, en su perpetuo afán de resultar siempre amable y atento (lo que le prevenía de su inmesurable temor a ofender), se inclinaba solícito y cordial hacia

las personas de menor estatura que conversaban con él. Así también fue su mujer. Y nunca antes llegó a pensar, como sí lo llegó a pensar después, que esas frecuentes inclinaciones, a la larga (él decía si no es hoy, es mañana), acabarían curvándole la columna y dándole un aspecto de jorobado (entre las pesadillas más terribles de su juventud, las peores eran aquellas en las que se soñaba convertido en un jorobado. Una vez se soñó ser un enano, pero nunca tuvo mayor miedo que cuando se soñaba como un jorobado: un enano ya no puedo ser, se decía, pero un jorobado sí). Ese pensamiento, que se le convirtió en una mortificación, se le vino a la cabeza antes del año de muerta su mujer. Fue entonces cuando adquirió la costumbre (la mala manía, decía él) de mirarse cuantas veces pudiera en el espejo tamaño natural de la antesala, en busca de cualquier desnivel que amenazara la rectitud de su columna (él prefería decir espina dorsal, que era la manera como también prefería decir su mujer). Ante la amenaza inminente, practicó algunos ejercicios para asegurar la perdurabilidad de su esbeltez, pero aquellos entusiasmos le duraron poco, se le olvidaron presto y para siempre. Fue como si se empozaran en el espejo, del que él huyó. Sin embargo, en el teatro y frente al ingeniero, cuando le gritó ingeniero hijo de puta, el viejo hizo exactamente los mismos movimientos de uno de aquellos olvidados ejercicios (de los anclados en el espejo, solía decirse): movió los hombros hacia atrás en un ir y venir vertiginoso, convulsivo; pero con la diferencia de que el esfuerzo esta vez le hizo apretar los puños hasta hacerse daño con las uñas. Al voltear la esquina pensó en aquel movimiento de sus hombros y sintió la presencia del espejo, no de todo el espejo en su dimensión de tamaño natural, sino únicamente de aquel pedazo correspondiente al vacío de la imagen de su mujer (pobre, la pobre, dijo) y nuevamente gritó con todas sus fuerzas: ingeniero, hijo de puta. Pero hoy sucedió algo distinto: se sorprendió descubierto (oído de verdad, pensó). Lo notó al ver los ojos fijos, desconcertados, iracundos de una mujer que lo miraba sentenciando con la cabeza el grosero comportamiento de aquel que se atrevía a lanzar a rienda suelta semejantes lisuras, de aquel que no resultaba ser otro sino él. Lo advirtió también en la amonestación de una pareja de jóvenes que pasó por su lado: no sea vulgar, cuidado con la policía, amenazó la muchacha.

Yo. Yo —dijo el viejo, y la verdad es que dijo otras cosas más, que al igual que sus palabras en el retrete de la sala del teatro no salieron de él. Se tropezó con algo que ni siquiera existía, se llenó de sofocación, de sudor, de un sudor que, más que del bochorno del acto fallido, le provenía del descubrimiento de una nueva humillación a la que lo sometían los años: la humillación de ya no poder diferenciar entre hablar para afuera y hablar para adentro. Incluso percibió que su cuerpo contradecía a su voluntad: sintió que tragaba un buche de saliva cuando él (estaba seguro de ello, completamente seguro) lo que en realidad había ordenado a su cuerpo era echar por entre los dientes su legendaria lluvia de saliva. También sintió que la saliva le empapaba el mentón, y su chasquido, su legendaria manera de mandar, ya no era sino un ruido vergonzoso, humillante. Volvió a tropezar en otra cosa inexistente (hijo de puta, gritó para sus entrañas, en un grito sin destino) y cayó sin fin. Esta vez sí arañó el vacío con las uñas de sus dedos. Unos brazos de mujer lo sostuvieron en el aire, de una mujer que resultaba ser como un retrato (más que retrato, más, dijo) de la bailarina rubia de la pared del teatro que él acababa de sentenciar a que fuera demolido.

—Tenga cuidado, señor —le dijo la rubia.

—Gracias, gracias, señorita —agradeció el viejo y vio que los ojos de la mujer que lo miraban con ternura infinita eran los ojos incomparables de la rubia de la Metro Goldwyn Mayer. Sintió entonces un impulso irrefrenable de abrazarse a ella, de hacer como hizo el sargento del desierto que no dejaba de llorar abrazado a la rubia que tampoco dejaba de llorar junto a la caravana de beduinos. La rubia de la Metro Goldwyn Mayer desapareció por un instante y entonces sólo apareció el sargento, y el viejo vio que el sargento no era tan sólo el sargento sino también él, él mismo. Y ahí fue que se abrazó a la rubia y sintió la placidez de sus senos maravillosos amortiguando la caída de su cara, y no únicamente de su cara sino de todo su cuerpo (en cuerpo y alma, se dijo). Escuchó también la marcha triunfal de la victoria del sargento contra el desierto, del sargento que era él (Antonio Bustamante, en cuerpo y alma, se dijo nuevamente). Y no hubo alivio comparable (ni aun sumando o multiplicando todos los alivios que sintió en los tormentos de su vida) a la tibia blandura de aquellos brazos que lo anidaban con un cariño que él supo reconocer bien de qué cariño se trataba, porque nadie sino su mujer lo sabía prodigar. Y se rindió al arrullo de aquellos labios, como si los buenos tiempos retornaran engrandecidos por tanta ausencia, para no irse, para quedarse, más fuertes que los siglos. Cuando pensó «los siglos», lo pensó con un grito de triunfo, y no como cuando lo decía en los rezos con su madre o con su mujer. Como si todo en los buenos tiempos hubiera sido bello, pero en blanco y negro y en una pantalla tan sólo del tamaño de la vida, y ahora volvía a ser tan bello pero a colores y en una pantalla sin fin, —qué hermosa que es la vida— dijo y se acurrucó con la misma risa de esos tiempos. El viejo la besó, fue el inevitable beso de la felicidad. El viejo supo que besó aquellas mejillas rubias, aquella boca, y que el sargento se fue en su caballo, con la rubia en la grupa de su caballo. Supo también que el sargento y la rubia se salvaron y que toda salvación queda al borde de un manantial. El viejo no tuvo tiempo para darse cuenta que cuando llamó a la rubia con el mismo nombre con el que llamó siempre a su mujer, esas palabras fueron sus últimas palabras. Tampoco tuvo tiempo para advertir el remolino de curiosos que se había juntado a su alrededor para mirarlo agonizar en los brazos de aquella negra caritativa que no dejaba de llorar mientras sostenía la cabeza de aquel viejito a quien la vida se lo trajo para que viniera a morir en sus brazos.

Jorge Díaz Herrera

El debate posmoderno en Iberoamérica

Sabemos que en la organización moderna de la cultura lo popular se constituyó por oposición a lo culto. Cada sistema tenía sus productores —artistas por un lado, artesanos por otro—, sus obras difundidas por circuitos diferentes —museos, mercados—, y también públicos diversos, separados por la distancia que hay entre las clases hegemónicas (burguesía y sectores medios cultivados) y las subalternas (indígenas, campesinos y pobres de la ciudad). Esta bifurcación engendró lugares diversos de exhibición y consagración: los museos de arte desconectados de los de folklore; las obras artísticas enviadas a las bienales; las artesanías, a concursos de arte popular. Parecía lógico que también hubiera disciplinas diferentes para estudiarlos: la historia del arte y la estética se ocupaban del arte «culto»; el folklore y la antropología, del popular.

En los últimos años estos tabiques se desmoronan. Pero su crisis es distinta en las metrópolis y en América Latina. En Europa la oposición culto/popular fue válida durante siglos: contribuyó a organizar simbólicamente las diferencias entre las clases durante todo el proceso de modernización. Antes de que el reordenamiento masivo de las sociedades contemporáneas perforara el muro que dividía lo culto de lo popular, dos tipos bien diferenciados de cultura habían delineado identidades separadas, formas diversas de reconocimiento y valoración. Mientras el campo artístico conquistaba su *autonomía* y se dedicaba a producir obras cotizadas por su *originalidad,* el arte popular iba siendo valorado por su *autenticidad y tradicionalidad.* [1]

América Latina no compartió esa historia cultural. Al depender hasta principios del siglo XIX de los países que en Europa llegaron más tarde a la modernidad liberal, Portugal y España, nuestros intelectuales y artistas producían bajo el control de la Iglesia o de un poder político-cultural que no concedía espacios autónomos. Durante la colonia, casi toda la plástica americana fue hecha dentro de las misiones por retablistas, pintores, escultores y grabadores. Sólo después de las independencias nacionales, a mediados del siglo XIX, el arte comienza a desprenderse de la tutela religiosa. La formación de oligarquías terratenientes, el desarrollo de obras públicas y campañas militares ofrecieron a los artistas ámbitos diferentes del que ordenaba el patronazgo eclesiástico. No obstante, la laicización de la imagen en la segunda mitad del siglo XIX no fue acompañada, como en Europa, por un fuerte mercado cultural. Lejos de poder configurar proyectos creadores individuales, los artistas fueron empleados para construir la iconografía de las gestas de liberación y organización nacional. Los retratos de próceres, las estatuas monumentales, los murales consagratorios los apartaban de cualquier preocupación experimental.

[1] Resumimos bruscamente una historia ya bastante descrita y conceptualizada por historiadores y sociólogos de amplia difusión: Frederic Antal, Pierre Bourdieu, Pierre Francastel, Arnold Hauser, entre otros.

En la primera mitad del siglo XX, el desarrollo industrial, la urbanización y el creciente poder económico en las clases medias y altas fueron produciendo un público comprador para el arte. La alfabetización de sectores populares, y sobre todo el mayor acceso a la educación superior, ampliaron el número de lectores y espectadores. Sólo en los años 50 y 60 de este siglo, el proceso de autonomización del arte culto, iniciado en Europa con el Renacimiento, encuentra condiciones para despegar en América Latina. Pero cuando comenzamos a tener las relaciones socioeconómicas y culturales que permitirían independizar los campos culturales y actualizarlos con el desarrollo internacional, ya los países latinoamericanos habían sido remodelados por la masificación de la enseñanza escolar, la radio, la prensa y las luchas políticas nacionales. Desde los 40 el cine y a partir de los 50 la TV revolvieron lo popular con fragmentos de lo culto, y fueron subordinando a ambos a la gramática de producción y a la lógica de circulación de las industrias culturales. La débil autonomía de las artes de élite y la incipiente reivindicación de las artes populares fueron sujetadas a estrategias populistas: usando los medios masivos, los nuevos interpeladores (Perón es el caso paradigmático) cumplen la operación de convertir «a las masas en pueblo y al pueblo en Nación»[2]. En parte por los movimientos políticos, en parte por la modernización comunicacional, la autonomía de una estética culta y el desarrollo autónomo de tradiciones populares quedan como empresas fallidas.

Lo popular recibió un tratamiento más autónomo dentro de procesos políticos que favorecieron su desarrollo, aunque con frecuencia la exaltación de la cultura popular buscó integrarla a un patrimonio nacional como base simbólica de una hegemonía política que expresara la alianza entre las clases. El caso precursor fue el de México, donde los gobiernos posrevolucionarios, de Vasconcelos a Cárdenas, incorporaron conjuntamente el arte y las artesanías a un patrimonio unificado. Con el fin de superar las divisiones étnicas, lingüísticas y políticas que fracturaban el país, se persiguió la unidad política a través del partido único y la central de trabajadores, la integración económica mediante la reforma agraria, y para establecer cierta homogeneidad ideológica se recurrió a la castellanización de los indígenas y la exaltación simultánea de sus artesanías y del gran arte mural. Los nuevos artistas, en vez de aprender copiando modelos europeos, acuden a la iconografía de los mayas y aztecas, a los retablos de las iglesias, las decoraciones de pulquerías, los diseños y colores de la cerámica y los tejidos. Esa cultura que parece reconciliar las clases nutre la educación primaria, se extiende por todo el país en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las misiones culturales, los talleres nocturnos para obreros. A partir de las propuestas pedagógicas de John Dewey y de las ensayadas en la URSS en la misma época, se quiere integrar el arte con el trabajo, capacitar a los obreros en el diseño, diluir las diferencias entre las clases en un consenso que fortalezca al Estado surgido de la revolución.

[2] *Jesús Martín Barbero,* De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, *México, Gustavo Gili, 1987. Otros textos básicos sobre este proceso en América Latina: José Joaquín Brunner,* Cultura y crisis de hegemonía, *Santiago de Chile, 1983: Mirko Lauer,* Introducción a la pintura peruana del siglo XX, *Lima, Mosca Azul, 1976; Sergio Miceli,* Intelectuais e clase dirigente no Brasil (1920-1945), *São Paulo, Rio de Janeiro, Lifel, 1979.*

Las desigualdades sociales y culturales que persisten en México después de setenta años de revolución institucionalizada obligan a mirar el patrimonio nacional no como simple unificador social, sino como espacio de lucha material y simbólica entre las clases y las etnias. Hoy vemos que funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Si lleváramos hasta el extremo esta crítica, podríamos afirmar que las políticas patrimoniales son el intento póstumo de los tradicionalistas para apuntalar el proyecto cultural de la modernidad sin perder sus privilegios, el modo más astuto de encubrir y reconciliar —en el espejo de los símbolos— la desigualdad entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, que en la realidad la modernización capitalista preserva.

Esta crítica es adecuada en la medida en que aún vivimos en la modernidad capitalista. Pero tiene el inconveniente de que no puede dar cuenta de lo que llamaremos la crisis posmoderna del concepto de colección. La historia del arte se formó sobre la base de colecciones que alojaban los museos cuando éstos eran edificios para guardar y exhibir colecciones. Hoy los museos de arte exponen a Rembrandt y Bacon en una sala, en las siguientes, objetos de arte popular o diseño industrial, más allá instalaciones, *performances* y arte corporal de artistas que ya no creen en las obras y rehusan producir objetos coleccionables.

El folklore nació también del coleccionismo. Del estudio de objetos marginales que los museos despreciaban. Los coleccionistas que fundaron el folklore fueron seguidos por antropólogos con la misma pasión para trasladarse a sociedades arcaicas, investigar y preservar —alejados de la modernidad— las vasijas tal cual son usadas en la comida, los vestidos y las máscaras con que se danza en los rituales. Hoy las vasijas, las máscaras y los tejidos se volvieron «artesanías» en los mercados urbanos. Si queremos comprar los diseños más bellos no vamos a las sierras o las selvas donde viven los indios que los producen porque esas piezas se mezclan ahora en las tiendas del *Fonart* en las ciudades de México y Acapulco.

Junto con la idea de colección está agonizando la clasificación que distinguía lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Se desvanece todo agrupamiento de la cultura en conjuntos fijos y estables, y por tanto la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de las grandes obras o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones son inestables, renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y para colmo cada usuario puede hacer su propia colección. Las tecnologías de reproducción permiten a cada uno armar en su casa un repertorio de discos y casetes que combina lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen en la estructura de las obras, por ejemplo el rock nacional que mezcla las músicas folclóricas regionales con el jazz y la música clásica.

Los adolescentes hacen en sus cuartos museos privados pegando en las paredes posters de Madonna y Beethoven, reproducciones de Klee junto a logotipos de marcas de autos y postales del sitio arqueológico que visitaron las vacaciones pasadas. Al comentar este tipo de patrimonio individual, John Berger concluye que pasamos de un mundo rígidamente jerarquizado, donde los que detentaban el saber y el poder disponían

de cotos reservados, a este tiempo en el que «las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, accesibles»... «Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas» [3].

La videocasetera permite que uno forme su colección personal mezclando partidos de fútbol y películas de Fassbinder, series norteamericanas, telenovelas brasileñas y una polémica sobre la deuda externa, lo que los canales pasan cuando estamos viéndolos, cuando trabajamos o dormimos. La televisión se parece entonces, dice Jean Franco, a la biblioteca: «permite la yuxtaposición de tópicos muy diferentes a partir de un sistema arbitrario, dirigido a comunidades que trascienden los límites entre razas, clases y sexos» [4]. En verdad, la videocasetera va más lejos que la biblioteca. Reordena una serie de oposiciones tradicionales o modernas: entre lo nacional y lo extranjero, el ocio y el trabajo, las noticias y el esparcimiento, la política y la ficción. Obliga a repensar, por tanto, las posiciones políticas que se fundaban en ellas.

El actual desenvolvimiento de la cultura revela la crisis del concepto de colección y de las políticas culturales basadas en él. Esta crisis se inició con las vanguardias, cuando mostraron que el arte no se agotaba en lo reconocido por los acervos de los museos. En los años 60 y 70 también se impugnó al folklore por aislar sus colecciones de objetos, separándolos de sus productores y usuarios de un modo análogo a lo que hizo la historia idealista con el arte culto. Tanto la historia del arte como la de las artesanías creyeron resolver el problema desplazando el estudio de los objetos a los procesos sociales. Ya no se trataba de buscar la lógica autónoma de las obras artísticas o del folklore, sino el sentido que les daban los procesos en que habían sido producidas y eran usadas. Ahora nos damos cuenta de que tampoco los usos delimitan claramente los universos, ni diferencian lo culto de lo popular. Los artistas que parecen de élite llenan sus obras de citas de historietas, graffittis o diseños *punk*, como Ehrenberg y Tarcisio en México, Gerschman en Brasil y los historietistas *underground* en todas partes. Los artistas populares se apropian de elementos masificados del pop, el op, el surrealismo y otras corrientes cultas, según comprobamos en los amates y otras producciones plásticas aún en regiones donde las raíces étnicas son más persistentes.

En síntesis: ya no es posible vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclan en sus gustos objetos de procedencias antes enfrentadas. Suponíamos hasta hace pocos años que pintores como Picasso y Diego Rivera formaban parte del arte culto, pero las cuatro exposiciones de ambos presentadas entre 1983 y 1986 en la ciudad de México superaron cada una los 500.000 visitantes. Millones de personas que nunca van a los museos, o que sólo se enteraron por la escuela de las imágenes ilustres que supuestamente definen su identidad, hoy ven programas de T.V. gracias a los cuales esas obras entran en sus casas. Las pirámides y los centros históricos, los hallazgos visua-

[3] *John Berger*, Modos de ver, *Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 41.*

[4] *Jean Franco, «Recibir a los bárbaros: ética y cultura de masas»,* Nexos, *115, México, julio de 1987, p. 56.*

les de los últimos plásticos, se mezclan con los temas de que habla la familia mientras come.

No queremos decir que esta circulación más fluida y compleja haya evaporado las diferencias entre las clases sociales. Sólo estamos registrando que ciertas correspondencias entre clases y sistemas simbólicos están sufriendo cambios radicales, y que las regularidades y distinciones que hasta ahora facilitaban la interpretación ideológica se volvieron desconfiables. En vista de la reorganización de los escenarios culturales y los cruzamientos crecientes de las identidades hay que preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos.

Nuevas funciones sociales del arte y las artesanías

Una manera de avanzar en esta reformulación es enfrentar conjuntamente dos hipótesis coincidentes en el análisis de la modernidad: las que parten de una supuesta muerte del arte y de las artesanías. Pese a la separación histórica entre lo culto y lo popular, y entre las estrategias con que se los estudia, hay semejanzas provocativas. Una de ellas es la que existe entre las apelaciones urgentes de los folkloristas y antropólogos para ocuparse de las artesanías que estarían a punto de extinguirse y las declaraciones de artistas e historiadores sobre la muerte del arte.

1. *¿Muerte del arte?* Quizá nada haya sido enterrado tantas veces como el arte. Su fin, anunciado por casi todas las vanguardias, favorecido por la crítica desmitificadora de políticos, moralistas y sociólogos, nunca terminará de ocurrir. Al contrario, sigue siendo «tema artístico de obras bellamente suicidas», escribió hace quince años Jean Galard [5]. También la estética y la historia del arte fueron declaradas caducas. Una de las últimas ceremonias se realizó el 15 de febrero de 1979 en el Centro Pompidou de París. Luego de la inauguración de las Jornadas de Arte Corporal y Performance, organizadas por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, Hervé Fischer anunció el fin de la historia del arte, siendo depositado su cadáver en una caja metálica, en la Oficina de Objetos perdidos del Centro Pompidou. Cuatro años después, el 14 de abril de 1983, a las 15 horas, seguía habiendo deudos, sobrevivientes y herederos: el artista Fischer, el crítico Pierre Restany y el «Muy suboficial» Denys Tremblay, procedieron a la recuperación, traslado e inhumación definitiva de los restos mortales de la Historia del Arte en una galería anónima. [6]

Quizá el origen de la agonía del arte y de su lugar en la sociedad estuvo en la pérdidade los grandes temas. A fines del siglo pasado, cuando en los países latinoamericanos aún los pintores y escultores se dedicaban a representar las gestas de liberación y la formación de las naciones en murales, retratos de próceres y monumentos, los impresionistas pensaban que, si un cuadro tiene alguna cosa que representar, puede ser cualquiera: tres manzanas, un campo de flores, los juegos de luz. En vez de pintar los objetos, el artista presenta como tema el acto de pintar. [7] Lo que se representa se volverá

[5] *Jean Galard,* La muerte de las bellas artes, *Madrid, Fundamentos, 1973, p. 9.*
[6] *Para conocer la reflexión de Hervé Fischer, su libro* L'histoire de l'art est terminé, *Mayenne, Balland, 1981.*
[7] *Bernard Teyssedre, «L'art après la mort de l'art»,* Les Etudes Philosophiques, *2, 1975, pp. 185-196.*

aún más intrascendente e inocuo en el arte abstracto, los collages o los *readymade:* cualquier objeto, desde un urinario a una rueda de bicicleta, puede pasar por obra de arte.

En la década del 60, la estética de la representación toca fondo. Keith Arnat pide que su frase «no tengo nada que exponer» sea considerada como su participación en una muestra, Robert Barry realiza en Turín y Düsseldorf dos exhibiciones que consistían en cerrar las galerías durante las fechas de las mismas, el argentino Carlos Ginzburg envía a una exposición de obras en acrílico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires —para que se cuelguen— las facturas que le entregaron al comprar el acrílico. Los artistas intervienen en la vida cotidiana, realizan acciones en las calles y plazas destinadas no a representar las relaciones sociales sino a poner de manifiesto las condiciones sociales y comunicacionales que rigen nuestra interacción. Algunas formas extremas de desmaterialización y desrepresentación se manifiestan en los happenings, los *performances* y el arte de los medios.

La mayoría de las declaraciones fúnebres del arte en América Latina han tenido la forma de crítica social: el arte habría muerto al extraviar su significado y su función en las sociedades actuales. Es bien conocida la historia de los 60 y principios de los 70, cuando los artistas dejan de pintar, agreden a los museos y galerías, sobre todo los que representan la modernidad: el Instituto Di Tella en Buenos Aires, la Bienal de San Pablo, la Bienal Esso en México. Son impugnados todos los rituales de selección y consagración que intentan sintonizar el arte periférico con el de las metrópolis. La crítica a esas instituciones internacionalizantes cuestiona la imposición de patrones visuales ajenos a nuestra identidad, y muchos artistas van a buscarla a sindicatos y organizaciones populares, se convierten en diseñadores de carteles e historietas donde intentan expresar los hábitos sensibles e imaginarios de las masas.

No podemos encarar aquí una interpretación de por qué veinte años después muchos de esos artistas volvieron a pintar, a esculpir, realizar obras y exhibirlas. Sospechemos por ahora que, si se sigue produciendo, exponiendo, y escribiendo sobre lo que se produce y expone, las insistentes muertes del arte y de sus instituciones no han extinguido sus funciones sociales. Algunas subsisten, brotan nuevas y aparecen también vías inéditas de circulación para las imágenes plásticas. Bajamos en el aeropuerto de Caracas y encontramos que todo el piso es un enorme juego cinético de Cruz Díez, recorremos las calles de Bogotá o México y hallamos no sólo esculturas de Negret y Villamizar, de Goeritz y Tamayo, sino ecos de ellos y de otros geométricos, pop, cinéticos, en la publicidad comercial y la propaganda política, en la visualidad urbana y televisiva. En México, donde la crítica al elitismo y la construcción de alternativas en contacto con las culturas populares tienen una historia de muchas décadas, la crisis actual del universo culto va unida estrechamente a la crisis del arte popular, pero las condiciones colocadas por el reordenamiento posmoderno no permiten ya explicar la situación en los términos en que lo hicieron los muralistas, la gráfica popular ni los movimientos alternativos de los sesenta y setenta.

2. *¿Muerte del arte popular?* Una manera de entender qué pasa hoy con algo tan supuestamente amenazado como las artes populares es recordar cómo se veía hace dos décadas lo que les iba a ocurrir en los 80. Esa mirada aparece en la Carta del Folklore

Americano, que la OEA elaboró en 1970 con algunos de los principales especialistas del continente. Allí leemos que el folklore, definido como la cultura tradicional, de carácter oral, base de la identidad y el patrimonio, estaría viviendo «el proceso final de desaparición» frente al avance de los medios masivos y el «progreso moderno». La política cultural sólo podría «conservar» y «rescatar», hacer melancólicos museos y concursos de estímulo.

Sabemos que la expansión modernizadora no logró borrar el folklore. Las investigaciones sobre artesanías muestran el crecimiento del número de artesanos y del volumen de la producción. En Perú, las estimaciones de 1977-78 hablan de 700.000 productores, cuya mayor concentración no está en las zonas de bajo desarrollo económico sino en la ciudad de Lima: el 29% [8]. México, que lleva cincuenta años de intensa industrialización, cuenta con el mayor número de artesanos del continente: seis millones. No es posible entender por qué se sigue incrementando el número de artesanías, no por qué el Estado multiplica los organismos para fomentar un tipo de trabajo que, ocupando a un 28% de la población económicamente activa, apenas representa el 0.1% del producto nacional bruto y del 2 al 3% de las exportaciones del país, si lo vemos como simple supervivencia atávica de tradiciones enfrentadas a la modernidad. [9]

Una de las principales explicaciones de este incremento, dada tanto por autores del área andina como mesoamericana, es que las deficiencias de la explotación agraria y el empobrecimiento relativo de los productos del campo impulsan a muchos pueblos a buscar en la venta de artesanías la elevación de sus ingresos. Si bien es cierto que en algunas regiones la incorporación de fuerza de trabajo campesina a la agroindustria y las fábricas han reducido la producción artesanal, existen a la inversa pueblos que nunca habían hecho artesanías, o sólo las hacían para autoconsumo, y en las últimas décadas recurren a ellas para sobrellevar la crisis. La desocupación es otra de las razones por las que está aumentando el trabajo artesanal, tanto en el campo como en las ciudades, trasladando a este tipo de producción incluso a jóvenes procedentes de sectores socioeconómicos que nunca se ocupaban de esta rama.

Un segundo impulso viene del mercado capitalista, que suele analizarse como si su única tendencia fuera homogeneizar el consumo y reemplazar artesanías por bienes industriales. Hay que decir que para expandirse busca también abarcar a aquellos sectores que resisten este consumo uniforme o encuentran dificultades para participar en él. Con este fin, debe diversificar su producción y utilizar los diseños tradicionales, las artesanías y la música folklórica, que siguen atrayendo a indígenas, campesinos, grandes masas de migrantes y aun a nuevos grupos, como intelectuales, estudiantes y artistas. Más allá de las variadas motivaciones de cada sector —afirmar su identidad, marcar una definición política nacional-popular o la distinción de un gusto refinado con arraigo tradicional— lo cierto es que esta ampliación del mercado contribuye a extender el folklore. [10]

[8] *Mirko Lauer,* Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos, *Lima, DESCO, 1982.*

[9] *Néstor García Canclini,* Las culturas populares en el capitalismo, *México, Nueva Imagen, 1982.*

[10] *Sugerimos consultar sobre este tema los libros de Nelson H. Gaburn,* Ethnics and tourist Arts, *Berkeley, Universidad de California, 1976; Victoria Novelo,* Artesanías y capitalismo en México, *México, SEP-*

Por discutible que nos parezca la reorientación comercial de este proceso, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos. La comunicación radial y televisiva amplificó a escala nacional e internacional músicas de repercusión local, por ejemplo el vals criollo y la chicha peruanos. En otros casos, colaboró para el resurgimiento de formas tradicionales declinantes, como ocurrió en Brasil hace unos años con la música nordestina y ahora con las canciones gauchas, en la Argentina con el chamamé y en México con los corridos revolucionarios y las músicas folklóricas regionales incorporadas al repertorio de quienes promueven la nueva canción urbana.

En tercer lugar, varios Estados latinoamericanos se vienen ocupando en las últimas décadas de promover la producción folklórica (créditos a artesanos, becas y subsidios, concursos, etc.), su conservación, comercialización y difusión (museos, libros, circuitos de venta y salas de espectáculos populares), con una intensidad y una extensión sin precedentes. Hay diversas motivaciones: crear empleos que disminuyan la desocupación y el éxodo del campo a las ciudades, fomentar la exportación de bienes tradicionales, atraer al turismo, aprovechar el prestigio histórico y popular del folklore para cimentar la hegemonía y la unidad nacional bajo la forma de un patrimonio que parece trascender las divisiones entre clases y etnias.

Pero todas estas utilizaciones del folklore serían imposibles sin un hecho básico: la continuidad en la producción cultural de artesanos, músicos, danzantes y poetas populares, interesados en mantener su herencia y renovarla. La preservación de estas formas de vida, de organización y pensamiento se explica por razones culturales, pero también, como dijimos, por intereses económicos (sobrevivir o aumentar sus ingresos). Las políticas culturales debieran tomar en cuenta, entonces, las múltiples funciones materiales y simbólicas del folklore, y no sólo, como ocurre con frecuencia, la protección artística de sus productos. El problema no se reduce a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Ahora se trata de preguntarnos cómo se está transformando el folklore, cómo interactúa con los agentes de la modernidad, circula entre ellos, se entremezcla, y si todavía podemos denominar a esos bienes y mensajes «cultura popular».

3. *Dos conclusiones provisionales.* Las supuestas muertes del arte culto y del popular no son tales cuando empezamos a admitir que ambos se han desarrollado transformándose. Parte de ese cambio consiste en que ya no configuran bloques compactos homogéneos, con contornos definitivos (si es que en América Latina alguna vez los tuvieron). Las tradiciones de producción y circulación de bienes simbólicos que agrupamos bajo los membretes de culto y popular son procesos dinámicos que tienden a convertirse en dimensiones internas de una cultura visual, literaria y musical generalizada. Esta cultura se unifica por la homogeneización industrial y masiva del mercado simbólico, pero la tendencia a la uniformidad coexiste con las diversas identidades en que se reconocen los sujetos sociales, se apropian de lenguajes heteróclitos, siguen manifestando sus có-

INAN, 1976; y Gobi Stromberg, El juego del coyote: platería y arte en Taxco, *México, Fondo de Cultura Económica, 1985.*

digos de representación y sus estilos narrativos. En las sociedades contemporáneas la cultura se forma interdiscursivamente a partir de textos o sistemas de imágenes tradicionales y modernos. La heterogeneidad es una necesidad constitutiva de la cultura actual que aspira a poseer una hegemonía extensa.

Posmodernidad: ¿la clausura del sentido?

La cultura posmoderna es la escenificación de una doble pérdida: del libreto y del autor. La desaparición del libreto quiere decir que ya no existen los grandes relatos que ordenaban y jerarquizaban los períodos del patrimonio, la vegetación de las obras cultas y populares en las que las sociedades y las clases se reconocían y consagraban sus virtudes. Por eso en la pintura y la artesanía recientes —casas de citas— un mismo cuadro es a la vez hiperrealista, impresionista y pop, un retablo o una máscara combinan iconos tradicionales con lo que vemos en la T.V. El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folklore se cruzan.

El otro intento moderno de refundar la historia fue la subjetividad del autor. Hoy pensamos que la exaltación narcisista del pintor o el cineasta que quieren hacer de su gestualidad el acto fundador del mundo es la parodia pseudolaica de Dios. No creemos al artista que quiere erigirse en gramático ilustre, dispuesto a legislar la nueva sintaxis del mundo. Con la ayuda de los historiadores del arte, quiso convencernos de que el período rosa sucede al azul, o el de las manzanas al de los bosques, que habría una progresión del impresionismo al futurismo, al cubismo, al surrealismo, etc. En América Latina, supusimos que las vanguardias de posguerra eran la superación del realismo socialista exaltado por la escuela muralista mexicana y los variados telurismos de otros países; luego, nos pareció que las vanguardias experimentales eran reemplazadas por la visualidad heroica, comprometida, de los sesenta y los setenta.

El vértigo frenético de las vanguardias estéticas y el juego de sustituciones del mercado, en que todo es intercambiable, quitó verosimilitud a las pretensiones fundadoras de la gestualidad. El arte moderno, que ya no podía ser representación literal de un orden mundano deshecho, tampoco puede ser hoy lo que Baudrillard sostenía en uno de sus primeros textos: «literalidad del gestual de la creación» (manchas, chorreados), repetición incesante del comienzo, como Rauschenberg, entregado a la obsesión de reiniciar muchas veces la misma tela, rasgo por rasgo. [11] Ni tampoco metáfora de la gestualidad política que soñaba con cambios totales e inmediatos. El mercado artístico, la reorganización de la vida simbólica urbana generada por las industrias culturales y la fatiga del voluntarismo político se combinan para volver inverosímil todo intento de hacer del arte culto o del folklore la proclamación del poder inaugural del artista o de actores sociales prominentes.

La organización de los mercados de arte y artesanías, aunque mantengan diferencias, coinciden en cierto tratamiento de las obras. Tanto el artista que al colgar los cuadros propone un orden de lectura como el artesano que diseña sus piezas siguiendo una ma-

[11] *Jean Baudrillard,* Crítica de la economía política del signo, *Siglo XXI, 1974, pp. 108-120.*

triz mítica, descubren que el mercado los dispersa y resemantiza al venderlos en países distintos, a consumidores heterogéneos. Al artista le quedan a veces las copias, o las diapositivas, y algún día un museo tal vez reúna varios de esos cuadros, según la revalorización que experimentaron, en una muestra en que un orden nuevo borrará la enunciación «original» del pintor. Al artesano le queda la posibilidad de repetir piezas semejantes, o ir a verlas —seriadas en un orden y un discurso que no son los suyos— en el museo de arte popular o en libros para turistas.

Algo equivalente ocurre en el mercado político. Los bienes ideológicos que se intercambian, las posiciones desde las cuales se les apropia y defiende, se parecen cada vez más en todos los países. Los antiguos perfiles nacionalistas, o al menos nacionales, de las fuerzas políticas se han ido diluyendo en alineamientos generados por desafíos comunes (deuda externa, recesión, reconversión industrial) y por las «salidas» propuestas por las grandes corrientes internacionales: neoconservadorismo, socialdemocracia, socialcomunismo. Esto es así aún en México, que a partir de su revolución construyó un nacionalismo político y cultural más sólido, y que logró darle mayor continuidad que en otros países gracias a la estabilidad de su sistema político y las redes de poder simbólico que lo sostuvieron.

Sin libreto ni autor, la cultura visual y la cultura política posmodernas son testimonios de la discontinuidad del mundo y de los sujetos, la copresencia —melancólica o paródica, según el ánimo— de variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas, y que las tendencias políticas ensayan... ¿para qué?

No hay una sola respuesta. Baudrillard decía que «en una civilización técnica de abstracción operatoria, donde ni las máquinas ni los objetos domésticos requieren apenas ota cosa que un gestual de control», el arte moderno «tiene ante todo como función salvar el momento gestual, la intervención del sujeto entero. Es la parte de nosotros deshecha por el hábito técnico lo que el arte conjura en lo gestual puro del arte de pintar y en su aparente libertad». [12]

Otros rehusan por motivos estéticos o socioculturales o políticos este manierismo de la inauguración inacabable. Aunque no vinculen ya su trabajo a la lucha por un nuevo orden total impracticable, quieren repensar en las obras fragmentos del patrimonio de su grupo. Pienso en Toledo reelaborando el bestiario erótico zapateco del sur de México, con un estilo que cruza su saber indígena y su participación en el arte contemporáneo. Me acuerdo de los argentinos Paternostro y Puente, del colombiano Ramírez Villamizar, que reorganizan su austero geometrismo para experimentar con los diseños precolombinos otras imágenes, ni repetitivas ni folklorizantes. Y también de la apropiación heterodoxa, la resemantización de mensajes masivos hecha por movimientos populares urbanos, que entre otros ejemplos tiene en México la creación del personaje «Superbarrio», defensor de los inquilinos pobres y parodia a la vez de Superman, los usos comerciales de la lucha libre y últimamente de la incredibilidad del gobierno al proponerlo como candidato a presidente y hacerlo participar en la campaña electoral. [13]

[12] Ídem, *p. 116.*

[13] *Sobre las manifestaciones culturales de estos nuevos movimientos sociales, véase el libro de Carlos Monsiváis,* Entrada libre (crónicas de la sociedad que se organiza), *México, ERA, 1987.*

Todos ellos se oponen a la función social más extendida de los medios masivos, que sería, según Lyotard, fortalecer un cierto orden reconocible del mundo, revitalizar el realismo y «preservar a las conciencias de la duda». Convergen con el teórico del posmodernismo al pensar que la tarea del arte consiste, en medio de esas fáciles certezas, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos lo real. [14]

No veo en esos pintores, escultores y artistas populares la voluntad teológica de inventar o imponer un sentido al mundo. Pero tampoco el nihilismo abismado de Andy Warhol, Rauschenberg y tantos practicantes del *bad painting* y la transvanguardia. Su crítica al genio artístico, y en algunos al subjetivismo elitista, no les impide advertir que están surgiendo otras formas de subjetividad a cargo de nuevos actores sociales (o no tan nuevos), que ya no son exclusivamente blancos, occidentales y varones. Despojados de cualquier ilusión totalizadora o mesiánica, estos artistas mantienen una tensa relación interrogativa con sociedades, o fragmentos de ellas, donde creen ver movimientos socioculturales vivos, utopías practicables.

Sé qué angosto es el uso de estas palabras entre los precipicios dejados por los derrumbes de tantas tradiciones y modernidades. Pero ciertos trabajos de artistas y de productores populares nos permiten pensar que el tema de las utopías y de los proyectos históricos no está clausurado. Algunos entendemos que la caída de los grandes relatos totalizadores no elimina la búsqueda crítica del sentido —o mejor de los sentidos— en la articulación de las tradiciones y la modernidad. Y que la renovación en el tratamiento de esta cuestión debe partir del reconocimiento de la pluralidad semántica, que se da no sólo en el arte culto y el popular sino en sus entrecruzamientos inevitables y en su interacción con la simbólica masiva.

Crítica del «evolucionismo» posmoderno

¿Cómo reformular, en este contexto, las nociones de tradición, modernidad y posmodernidad? Así como el evolucionismo modernizador y sus representantes culturales pensaron, equivocadamente, las relaciones entre tradición y modernidad en términos de ruptura y sucesión, hoy existe la tentación de ver lo posmoderno como una nueva tendencia que reemplazaría lo tradicional y lo moderno. Esto no corresponde al carácter internacional de lo posmoderno ni, menos aún, a su modo de realizarse en América Latina.

Más que una discontinuidad respecto de lo moderno, la posmodernidad —afirman varios autores: Jameson, Huyssen— es una reorganización de los vínculos internos y de su conexión con las tradiciones. El posmodernismo no es un nuevo paradigma, sino un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole imágenes premodernas y modernas. Lo moderno persiste en usos sociales posmodernos del arte: la publicidad, el diseño de tapas de discos, de muebles, de vidrieras. En vez de reemplazar a la modernidad, lo posmoderno viene a desdibujar la línea que separaba lo moderno «culto» de la sensibilidad masiva y cotidiana.[15]

[14] *Jean-François Lyotard.* La posmodernidad (explicada a los niños), *Barcelona, Gedisa, 1987.*

[15] *Andreas Huyssen, «Guía del postmodernismo»,* Punto de vista, *año X, n.° 29, abril-junio de 1987, páginas XVIII y XXXVIII. Originalmente fue publicado en* New German Critique, *n.° 33, otoño de 1984.*

Entre nosotros lo posmoderno tampoco aparece como una *tendencia* que venga a sustituir al arte moderno, como lo creen las transvanguardias. Ni al arte popular tradicional, según insisten algunos tecnócratas modernizadores. Es más bien una *situación* compleja del desarrollo cultural, un proceso de transformación. Su núcleo es un reordenamiento de los principios que regían el arte culto, el popular, y la oposición entre ellos, cuando funcionaban como estructuras separadas.

Pero ¿es posible seguir hablando de cultura popular en esta situación posmoderna? ¿Cómo definirla? En este fin de siglo en que se arruinan los relatos y los dispositivos que parecían preservar los orígenes de la cultura tradicional, lo popular no puede ser definido por una esencia ahistórica sino por la posición sociocultural de los productores y los usuarios. En consecuencia, cae también el criterio de «autenticidad» como garantía de la relación fiel que tendrían ciertos objetos y prácticas con ese origen mítico. Ni en la investigación, ni en la política cultural, es posible reducir lo popular a los bienes y hábitos tradicionales, los que permanecerían «puros», iguales a sí mismos. En los *procesos* culturales (más que en objetos o costumbres) buscaremos lo popular atendiendo más bien a la *representatividad sociocultural* que tienen para los que los producen y actúan en ellos.

Respecto de la investigación, esto implica que el estudio de lo popular no puede restringirse a analizar aisladamente la producción preindustrial y el consumo premasivo. Es preciso incluir, además de los bienes artesanales y sus usos tradicionales, las relaciones modernas en que se insertan y el proceso de su reelaboración: el sentido sociocultural presente de las artesanías no está fijado de una vez para siempre por las tradiciones de las etnias o los campesinos que las producen; se reformula en su circulación y su consumo, al pasar por mercados rurales y urbanos, por tiendas y museos, al ser apropiado desde códigos y hábitos diversos por otros grupos.

Además, surge otro tipo de objetos y costumbres que no tienen los rasgos clásicamente valorados por el folklore, pero dan a los sectores populares signos de identificación. La mayor parte de los bienes y mensajes culturales que circulan hoy por las ciudades y aun por muchas regiones consideradas folklóricas no son producidos manual o artesanalmente, ni son exclusivamente tradicionales (transmitidos de una generación a otra), ni circulan en forma oral de persona a persona, ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de las instituciones educativas o de programas comunicacionales masivos. Aun la investigación folklórica debería trabajar con las vías difusas y dispersas en que lo tradicional persiste en formas artesanales de vestir y vivir, de decorar centros históricos y barrios antiguos o se transforma en los modos de microcomunicación que intervienen artesanalmente en la cultura masiva: comentarios familiares y barriales de telenovelas, usos irónicos de canciones y *slogans* publicitarios en coplas políticas y en grafitis.

Del mismo modo, *la política cultural* no se encerrará en el rescate y la conservación, no tendrá por única tarea guardar en museos y libros la memoria de lo que se desvanece. Deberá intervenir en los procesos actuales en que las clases populares producen y renuevan su cultura propia, en los circuitos macrosociales o masivos en que otros sectores la apropian. Esto significa no ocuparse sólo de las artesanías o las cooperativas de productores, sino de los problemas agrarios, étnicos y ecológicos vinculados. No apoyar

Francisco Toledo: *Serpiente* (Gouache sobre papel)



únicamente a quienes preservan la música tradicional de cada región, sino orientar los programas folklóricos radiales y televisivos para que hagan un uso digno del valor estético-cultural de esa música, y también constituir esos programas en ejes de acopio de las tradiciones orales de campesinos y migrantes. [16] Las políticas culturales que beneficien a los sectores populares tienen que incluir a la vez el museo y los medios masivos, la difusión escolar y el mercado.

¿Terminamos entonces sin saber dónde está la cultura popular? A diferencia de aquellos tiempos en que la creación y reproducción de cada cultura estaba ligada a un territorio, hoy la cultura popular —igual que las otras— es a menudo una cultura desterritorializada. Quizá por eso la avanzada de los procesos de reorganización se ve en la frontera de México y EE.UU. De cualquiera de los dos lados, los mexicanos que quieren pasar y los chicanos nostálgicos de su origen, viven saltando todo el tiempo de un código a otro, o más bien en la intersección, en lo intermedio, «en la grieta entre dos mundos». Somos «los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar», dice Guillermo Gómez Peña. «Nuestro sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida»; pero también son lo que han ganado: «una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante». Ellos mismos ven su situación como síntoma de la «fronterización del mundo» [17], del cruce de repertorios múltiples y la utilización combinada de vías de comunicación heterogéneas. Para vencer la marginalidad, los artistas diversifican sus formatos y sus públicos, usan desde las revistas de gran tiraje y la T.V. hasta el arte-correo y el *poster.* Sugieren que hay una posibilidad de hallar un nuevo territorio y recontextualizarse: consiste en construir un espacio común entre todos los desarraigados y sincréticos, los que

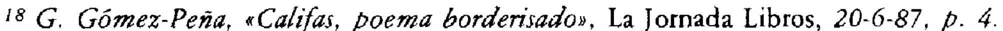
trazando caminos andamos
entre barrios & mentes
con los sucios pinceles de la memoria
aaahhh —she sighs
my proletarian memory
my subemployed fingers
my pre-Columbian torso
my postmodern vagina
she faints into the mirror [18]

Néstor García Canclini

[16] *José Antonio Llorens, «Situación de la tradición oral como parte del patrimonio cultural», Varios,* Patrimonio cultural del Perú, *Lima, Fomciencias, p. 135.*

[17] *Guillermo Gómez-Peña, «Wacha ese border, son»,* La jornada semanal, *México, 25-10-87, pp. 3-5.*

[18] *G. Gómez-Peña, «Califas, poema borderisado»,* La Jornada Libros, *20-6-87, p. 4.*



Variaciones

Pasaje de palacio

1

Traspasar de la luz
al frescor de penumbra
del pasaje enlosado.

Acceder a su sombra
como accede a la noche
el más violento estío.

2

(Sabemos de memoria
el sonido del roce
de la piedra en los cuerpos,

cada nombre que el agua
tras la puerta repite
en su curva incesante).

3

El eco olvida el paso
de un turbio adolescente
exento bajo el arco.

Ignora este recinto
que conserva encerradas
las voces de Esterina.

Calle de jardines

El verano es angosto en este ácido sur reconocible.

En su trampa reduce a invisibles los restos
que cegadas ventanas ocultan a mis ojos.

Sé empero de una tapia coronada,
dependencias con su centro en un patio
donde un limonero asombra un aljibe.

Todo es ajeno y habla lengua extraña
cuando es llamado a no desvanecerse.

Así,
por más que ávido cielo suma en dorado clima,
poseeré para siempre
esa huidiza certeza de un ardiente verano.

Los alimentos terrestres

Contemplo con asombro
las claridades y las cosas:
el estupor de los limoneros
(como en aquel bosque de Civita Vecchia),
el agua cuando tañe su música
sobre la piel marcada de la corriente.

Sé que esta geografía es un hallazgo:
busco las tierras vírgenes
en la certeza errante de su pérdida.

Aun así permanezco:
tal cieno que adosado a la roca
inmóvil legitima su tiempo.

After Berk

Buscando el mediodía,
la voz que destilara
septiembre entre los juncos.

En el umbral he retenido
los ecos más benignos.

Más tarde
abarcaré con la mirada
su ser a la deriva
y cuidadosamente
—entre mis manos—
habré de poseerle.

Estancia

La eternidad es esta hora
que perece encendida,
silenciosa y sin límites.

En la estancia las cosas
retienen su vana presencia.

La luz es un aura a la espera
del suceso ignorado.

El vacío poblado de ecos
—una ausencia escuchada—
respira.

Fuente

Dice el agua verdad
cuando elevándose
no oculta la visión
de este paisaje
sujeto a la mudez
de la mirada.

Cuando al darse total
—toda del aire—
presa en su vuelo alcanza
de la altura
donde ser árbol ya,
sola presencia.

Certeza

Dice la piedra engaño.

Su tibia aspereza señala
el lejano perfil del adarve.

Desde el tacto devuelve
la gastada caricia
de quien antes retuvo
de su piel la certeza
y hoy te la transmite

envuelta en los contornos
del hueco de una mano.

En su calor habita
la ausencia que te huye
pero que irremediablemente
te condena.

Variaciones

1

Del lado de la luz miran tus ojos
y del musgo tu frente sabe antiguo.

2

Batallas han de herirnos que nos duelan,
banderas a tenor de los deseos.

3

Pero habrá de llegar el tiempo de la calma
en que sólo la muerte nos contemple.

Esposende

El viento es aquí la palabra que vuelve antigua.

Entre dunas, permanecimos respirando
(pliegues de luz, ritmo lento de las mareas)
el vaho de septentrión
como si de alimento se tratase,
como si de ese aliento la vida dependiera.

Caminamos cubiertos de la arena filtrada,
a favor del secreto que guardado en las aguas
se desdice en sus olas.

Álvaro Valverde

«El Caballero Audaz» entre el erotismo y la pornografía

Hay sombras en el mundo de la literatura que un día fueron famosos escritores y disfrutaron de una aceptación generalizada y de los elogios de los grandes maestros. Durante su vida ocuparon un alto lugar en la república literaria de su momento. Y, sin embargo, aquellos valores que se pensaron inconmovibles y que tenían todo el aspecto de perdurabilidad, una vez muerto el escritor, se cuestionaron, vinieron a tierra de una manera estrepitosa, cuando no fueron olvidados paulatinamente hasta quedar convertidos en meros nombres, refugiados en el polvo de las viejas enciclopedias, sin cabida en los manuales de nuestra época y mucho menos entre los volúmenes de las librerías actuales.

El tiempo es un aliado indudable en este tipo de olvidos. Pero cuando se trata de autores que han escrito la mayor parte de su producción en nuestro siglo XX, hay que pensar que otra serie de factores se ha unido al natural transcurrir de los años, para relegar su figura y su obra a ese terreno crepuscular de la investigación literaria.

Uno de esos casos de escritor famoso en su momento y ahora completamente olvidado [1] es el de José María Carretero y Novillo, que vivió durante la primera mitad de nuestro siglo y que popularizó hasta límites insospechados el pseudónimo agresivo y vagamente sugeridor de «El Caballero Audaz».

En el ambiente literario de la época, primer tercio del siglo XX, la figura de este polígrafo aparece adscrita a una tendencia que contó con grandes cultivadores y que tuvo un éxito muy acentuado entre los lectores: la novela erótica.

La literatura galante o sicalíptica, nombres que recibió en su momento,[2] se nutría

[1] *No lo encuentro mencionado, por ejemplo, en un estudio tan fundamental para la época como el de José-Carlos Mainer,* La Edad de Plata (1902-1939), *Madrid, Cátedra, 1981; ni en José Domingo, «La prosa narrativa hasta 1936», en J.M. Díez Borque,* Historia de la literatura española (ss. XIX y XX), *Madrid, Guadiana, 1974, aunque se ocupa someramente de Zamacois, López de Haro, Hoyos y Vinent y otros novelistas eróticos. Su figura empieza a ser estudiada por hispanistas europeos, como el alemán Thomas M. Sheerer.* Studien zum sentimentalen Unterhaltungsroman in Spanien, *Heidelberg, 1983, libro cuya traducción al español sería deseable y que se ocupa de la narrativa erótica de principios de siglo.*

[2] *Tanto el primer nombre como el segundo se popularizan por medio de sendas publicaciones periodísticas de la época. Zamacois funda en 1898 la revista* Vida Galante, *de carácter erótico aunque luego introduciría propaganda socialista. Su primera redacción estuvo en Barcelona y en 1900 se trasladó a Madrid. Según su fundador, pretendía «una revista frívola que recogiese el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII; una publicación traviesa, con historietas de mujercitas locas y maridos de vodevil, aunque sin audacias de mal género». Parecidas características tenía el semanario* Sicalíptico, *también impreso en Barcelona. Junto con la revista quincenal* París Alegre, *sirvieron para popularizar en España la literatura erótica de origen francés, aunque cultivada por escritores españoles.* Cfr. *Luis S. Granjel,* Eduardo Zamacois y la novela corta, *Salamanca, Publicaciones Universidad, 1980.*

de tramas amorosas y presentaba escenas de somera lubricidad que escandalizaban a determinados sectores de la sociedad, pero que hacían más vendible el producto literario. Éste, la mayor parte de las veces, debe ser considerado más como un simple valor comercial que como una obra de arte, puesto que está en función de la demanda de un amplio público lector y presta escasa atención al estilo, la estructura, las técnicas narrativas y otros recursos que contribuyen a dar a la narración su valor intrínseco. Claro que, dentro del grupo de escritores que cultivan este tipo de relato, encontramos autores que cuidan la verosimilitud y los caracteres, como Felipe Trigo,[3] en tanto que otros, más proclives a la comercialidad o menos dotados literariamente, se limitan a narrar una historia de amor adobada con escenas de cama o de prostíbulo.

Esta tendencia novelesca, que empieza a declinar conforme va avanzando la década de los 20, debido quizás a los problemas que tiene con la censura o el auge de la naciente novela social de preguerra,[4] coexiste con otros tipos de narración, de carácter realista-costumbrista, que incluso tuvieron su refrendo oficial una vez terminada la guerra civil. No ocurre así con la novela erótica, que desaparece radicalmente del panorama literario español y que únicamente en nuestros días vuelve a resurgir en colecciones y autores específicos.

La mayor parte de la narrativa de «El Caballero Audaz» se encuadra, sin ningún género de dudas, entre las producciones de la novela erótica, e incluso, en opinión de algunos críticos, traspasa los límites de esta tendencia y se adentra en el terreno de lo pornográfico; afirmación que, de acuerdo con el estado actual de nuestro conocimiento de la producción literaria de Carretero, nos parece excesiva y, según parámetros actuales, poco fundada.[5]

José María Carretero nació en Montilla en 1888.[6] Él mismo, en una entrevista fingida con su alter ego «El Caballero Audaz», menciona su origen:

— Vamos a ver, amigo mío: ¿en qué parte de Andalucía nació usted?

El adjetivo sicalíptico *aparece por vez primera en 1902 en el anuncio de una publicación,* Las mujeres galantes, *editada por Félix Limendoux, en el periódico* El Liberal. *Aunque el* Diccionario de la Real Academia, *ed. 1970, no lo incluye, el completísimo* Diccionario de uso del español, *de María Moliner, lo define como «palabra creada al parecer para anunciar una obra pornográfica pensando en las griegas «sykon», vulva, y «aleiptikós», excitante. Se usó sin conocer exactamente su significado literal, hace treinta o cuarenta años; ahora es desusada»,* op. cit., *vol II, p. 1160. El término se consideró en su momento sinónimo de picante, verde, erótico o pornográfico.* Cfr. *F. Ruiz Morcuende, «Sicalíptico y sicalipsis»,* Revista de Filología Española, *IV, 1919, y Luis Fernández Cifuentes,* Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, *Madrid, Gredos, 1982, pp. 75-76.*

[3] *Su figura ya ha sido estudiada y valorada en el excelente libro de Angel Martínez San Martín,* La narrativa de Felipe Trigo, *Madrid, CSIC, 1983.*

[4] Cfr. *José Domingo, «La prosa narrativa hasta 1936», en J.M. Díez Borque,* Historia de la literatura española (ss. XIX y XX), op. cit., *p. 225 y ss.*

[5] *A ello hay que añadir que nuestra valoración puede tildarse de parcial, puesto que no hemos tenido acceso a la producción total del novelista, muchas de cuyas novelas son inencontrables en la actualidad incluso en las bibliotecas más importantes.*

[6] *Otros autores dan como fecha de nacimiento la de 1890 y como lugar de nacimiento Madrid.* Cfr. *Federico Carlos Sáinz de Robles,* La promoción de «El Cuento Semanal» (1907-1925), *Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 260.*

— En Montilla, que es un pueblecito muy blanco que se alza en la sierra de Córdoba.[7] [Quizás el dato erróneo según el cual Montilla se alza en la sierra sea una simple novelización de sus recuerdos, como es patente en los fragmentos que siguen.] Mi padre era un hidalgo que labraba sus tierras, se preocupaba de sus políticos predilectos y me tomaba las lecciones del bachillerato. Un día, cuando yo tenía doce años, se presentó el fantasma de la filoxera y asoló las vides; mi pobre padre quedaba arruinado; entonces, en aquellos momentos de angustia suprema, tendieron la vista buscando el horizonte por donde había de volar yo para ganarme la vida por mi cuenta. Aquí, en Madrid, estaba mi hermano Manolo terminando su carrera: «Pues a Madrid», dijeron; y una noche muy oscura, cuando en el cielo no había ni una estrella a que confiar mi suerte, abandoné mi familia y mi pueblo, facturado en un coche de tercera y encargado, por mis escasos años, a la vigilia de la pareja de la Guardia Civil. Nunca he llorado ni lloraré tan desoladamente como aquella noche. De la tenebrosa oscuridad de la estación de Montilla, donde habían quedado mis padres sumidos en la angustia, pasé a la deslumbradora luz y al desconcertante bullicio de la Puerta del Sol.[8]

El origen andaluz de «El Caballero Audaz» no se transparenta en sus novelas, que transcurren por lo general en un ambiente de alta burguesía madrileña, aunque alguna, como *La sin ventura,* transcurre en un fabuloso Valdeflores, localizado entre Montilla y Aguilar: «Yendo en el tren desde Montilla hasta Aguilar, el viajero puede contemplar un puñado de blancos caseríos que se destacan graciosamente entre viñedos y olivares, regados por nuestro claro y rumoroso Guadalquivir: es el pueblo de Valdeflores, uno de los risueños y ricos de esta comarca».[9] Este lugar resulta comparable a los hipotéticos Villabermeja o Villalegre de la Andalucía de Valera.[10]

El hecho es que Carretero, nacido en Montilla, realiza sus estudios de bachillerato en el Instituto de Cabra[11] y se traslada más tarde a Madrid donde entra en contacto con el mundo de la prensa, en un principio como ayudante de fotógrafo[12] y posteriormente como redactor. Entre tanto obtiene algún cargo en el Ayuntamiento de Madrid, debido a su amistad con el entonces alcalde don Alberto Aguilera y publica un cuento en el periódico *Nuevo Mundo.*[13] Este hecho anima al joven escritor[14] a dedicarse a la

[7] *«El Caballero Audaz»,* Lo que sé por mí (Confesiones del siglo), *serie cuarta, Madrid, Mundo Latino, 1922, p. 226.*

[8] Ibíd., *pp. 226-227.*

[9] *«El Caballero Audaz»,* La sin ventura (Vida de una pecadora irredenta), *Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 217.*

[10] Cfr. *Rafael Porlan,* La Andalucía de Valera, *Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1980.*

[11] *El dato procede de F.C. Sáinz de Robles,* La promoción de «El Cuento Semanal» (1907-1925), op. cit., *p. 260.*

[12] *«El Caballero Audaz»,* Lo que sé por mí, op. cit., *p. 227.*

[13] *«Al mismo tiempo mi hermano y yo cultivábamos la amistad de aquel gran patricio que se llamó don Alberto Aguilera. Yo, por las noches, le escribía la correspondencia; un día vino de alcalde y me redimió de mi calvario llevándome al Ayuntamiento, que es el lugar de Madrid que más cariño tiene mío. Allí comencé a emborronar cuartillas; entre varios amigos fundamos un periódico titulado* AEI, *y en él salieron mis primeros balbuceos literarios, que creo eran poesías; claro que no tengo que decirle a usted que muy malas. Un día hice un cuento; cogí la calle de Fuencarral arriba y, después de andar dos horas, llegué a la antigua redacción de* Nuevo Mundo. *Pregunté por el director; no estaba; pero salió el redactor jefe, que era un joven caballero de porte noble, al que quise leerle mi cuento; él se resistió, un poco aterrado: «Déjemelo usted; lo leeré, y si me gusta se le publicará; esté tranquilo». Abandoné la redacción un poco desconfiado. Pasaron quince días, un mes, dos meses; yo había perdido toda esperanza; un jueves iba en un tranvía, y un señor a mi lado hojeaba un* Nuevo Mundo; *a hurtadillas yo lo curioseaba también. De pronto creí desmayarme: había leído el título de mi cuento; en mi locura, le arrebaté al señor el periódico; el señor protestó airado; me insultó...; en fin...: el delirio. Al día siguiente fui a dar un abrazo al redactor jefe*

narración y al periodismo, siendo este último el aspecto que más notoriedad le procuró en su momento catapultándolo hacia la fama. Pertenece a la plantilla de *Prensa Gráfica* y en esta empresa editora, propietaria de varias publicaciones periódicas, como *Mundo Gráfico, Nuevo Mundo* y *La Esfera,* empieza a utilizar el pseudónimo literario que lo haría conocido en el mundo de las letras, «El Caballero Audaz».

Su labor y fama periodística están cimentadas en las numerosas entrevistas que realizó a lo largo de buena parte de su vida y que posteriormente recopiló en diez volúmenes bajo el título general de *Lo que sé por mí (Confesiones del siglo).*[15] Estas entrevistas o interviús obtienen el general aplauso, incluso el de Pérez Galdós, que fue objeto de una de ellas, el cual sólo pone reparos al término que emplea el periodista: «¡Ah, las interviús! Este terminacho estrambótico se me atraviesa como espina que se clava en mi lengua o un pelo que se enredara en los puntos de mi pluma, y lo desecho, lo arrojo del papel, sustituyéndolo por la expresión más castiza de coloquios, y mejor aún, confesiones».[16] Sin embargo, el gran novelista reconoce cualidades bastante adecuadas para la labor periodística en «El Caballero Audaz»: «Se reúnen en él la prestancia personal para vencer la esquivez del confesado más escamón, la dulzura de su palabra un tanto ceceosa, la tenacidad interrogativa que nunca desmaya, la sutileza de su pensamiento para buscarles las vueltas a los que no se entregan sin rodeos o enrevesados eufemismos».[17]

También Cansinos-Asséns en sus memorias literarias, actualmente en curso de publicación, recuerda a nuestro periodista, aunque con evidente poca simpatía: «De pronto

que se había hecho cargo de mi trabajo; entonces supe que se llamaba Verdugo. Para mí, aquel apellido en un creador de mis ilusiones literarias resultaba una paradoja. Desde aquel momento, gracias a él, que es un espíritu castellano vaciado en un molde andaluz, mi firma comenzó a verse en las páginas de Nuevo Mundo *y* Por Esos Mundos», ibíd., *pp. 227-229.*

[14] *«tenía yo entonces quince años», escribe;* ibíd., *p. 229.*

[15] *Luego se recopilaron en cuatro volúmenes en la inmediata postguerra, titulándose entonces* Galería, *Madrid, 1944. Por lo general Carretero no altera las entrevistas en esta última edición, aunque suele añadir alguna coletilla criticando la actitud, especialmente si es de carácter político, de algunos de sus entrevistados. Así, en el caso del también novelista erótico Hoyos y Vinent, dice entre otras cosas: «Antonio de Hoyos fue un renegado. Renegó de la fe que llevó de niño en el alma; renegó de su raza aristocrática, de su ambiente, de las tradiciones de su familia, de su patria, de sus amistades...*

Hay que advertir que Antonio de Hoyos había empezado por renegar de su sexo y era un esclavo de sus taras sucias y malditas...» Y a continuación añade: «Cuando estalló la revolución roja, Antonio de Hoyos —sabiendo que yo era un perseguido y no estaba en condiciones de responder— me combatió sañudamente. Creyéndome muerto, asesinado por la horda, todavía siguió escupiendo sobre mi nombre su baba...

Antonio de Hoyos tomó el partido de los rojos —¡de los rojos, enemigos de la tradición, de la aristocracia, de la cultura, de cuanto a él le había dado vida!— y escribía en El Sindicalista *—durante la guerra— artículos feroces.*

Antonio de Hoyos, que al terminar la contienda era ya un despojo humano, caquéctico, intoxicado por el alcohol, rodeado siempre de siniestros milicianos, fue juzgado, con piedad, y sentenciado por la Justicia, y murió en la cárcel.

¡Al fin y al cabo, justo fin de una existencia que fue traidora a todo: a su vida y a la Vida!», José María Carretero, Galería, op. cit., *vol. II, p. 437. Carretero suele mezclar con frecuencia el insulto y la palinodia en sus últimas publicaciones.*

[16] *Testimonio recogido, junto con otros muchos, en «El Caballero Audaz»,* La ciudad de los brazos abiertos, *Madrid, Renacimiento, 1926, en un apéndice titulado «Palabras de escritores españoles en torno a "El Caballero Audaz"», p. 323.*

[17] Ibíd.

salta al escenario la corpulenta figura del "Caballero Audaz", que estaba no sé dónde, confundido entre los grupos... Alto, hasta parecer un gigante sobre aquella peana del tabladillo, arrogante, gordo, bien vestido con su chaleco de fantasía y sus botitos, como un socio del Casino de Madrid, el arribista que debe su fama a esas noveluchas eróticas como *Alma desnuda* (cuyo título más justo sería *Cuerpo desnudo)* y su lujo llamativo y vulgar, su abrigo de pieles, sus sortijones y su alfiler, a su casamiento con una *cocotte* menopáusica, "El Carretero Audaz", con su vocejón plebeyo, de labriego andaluz, arremete despectivo y retador con los oradores que lo han precedido [...] y los acusa de estar al servicio de la Casa del Pueblo y querer utilizar a los periodistas para sus fines subversivos [...]. Pero ninguno se atreve a iniciar el menor gesto agresivo. ¡Ese novelista pornográfico tiene unos biceps de boxeador y además es un espadachín!...»[18] Un detalle que menciona Cansinos, la corpulencia de Carretero, sirve también para caracterizar a este personaje en los medios literarios madrileños. El propio escritor no desdeña referirse a este rasgo: «Además de ser insultante la estatura de Carretero, él la administra de una manera ofensiva... Tras las primeras palabras que cruza con su interlocutor, acostumbra a echarle un brazo por los hombros y casi a escondérselo bajo su sobaco, que es una tienda de campaña».[19] Otro escritor del momento lo caracteriza así: «Alto, vigoroso, fuerte, da impresión de pertenecer a una raza ciclópea de hombres desaparecidos. Luce biceps de atleta. Podría luchar cuerpo a cuerpo con Cadine».[20]

Este hecho pasa a convertirse incluso en el tema de un soneto que le dedica el poeta bohemio Pedro Luis de Gálvez:

> Cuando miro tu recia y arrogante figura,
> pienso que de aquel bravo la pesada armadura
> sólo podría vestirla tu cuerpo de gigante.
> Cual don Alonso, eres galán y pendenciero,
> y por la cuna y mote, dos veces caballero
> —sobre la envidia ajena, tu eterno Rocinante.[21]

Otra característica que suele mencionarse a propósito del periodista es la envidia que provoca, a la que se refiere Gálvez en el final de su soneto. Un crítico, metido a veces a novelista, Andrés González Blanco, insiste en el mismo asunto: «La multitud de cretinos que dan la pauta de nuestro ambiente no le perdona a "El Caballero Audaz" que, con sus propias armas, haya logrado una popularidad por nadie igualada; que haya

[18] *Rafael Cansinos-Asséns,* La novela de un literato, *Madrid, Alianza, 1985, vol. 2, pp. 308-309.*

[19] *«El Caballero Audaz»,* Lo que sé por mí, op. cit., *p. 216.*

[20] *Demetrio Korn, cuyo testimonio se recoge en «El Caballero Audaz»,* La ciudad de los brazos abiertos, op. cit., *p. 338. También César González Ruano incide en el mismo asunto al referirse a Carretero: «José María Carretero, gigantón andaluz, me pareció hombre leal con sus amigos, efectivo y simpático en cuanto se traspasaba aquella grasa de vanidad de primer grado del éxito con un público, ¿cómo decirlo?... muy público»,* Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias, *Madrid, Tebas, 1979, p. 222.*

[21] *Pedro Luis de Gálvez, «El Caballero Audaz», en Antonio Fernández Molina,* Antología de la poesía modernista, *Madrid, Júcar, 1982, pp. 184-185. La causa de este soneto hay que buscarla en algún elogio que Carretero dedicara a Gálvez, puesto que, como recuerda Dicenta, «Carrère, Antón del Olmet, Villaespesa, "El Caballero Audaz", "Pármeno" y otros escritores significados han hecho grandes elogios de Gálvez, cuya labor, sin embargo, es escasa y poco conocida, debido a que él se preocupa muy poco de sus producciones. Sus sonetos están considerados como verdaderas obras maestras», José Fernando Dicenta,* La Santa Bohemia, *Madrid, Ediciones del Centro, 1976, p. 163.*

impuesto su firma en la Prensa y en el Libro; que lleve una existencia cómoda y fastuosa; que viva intensamente su vida; que despierte la curiosidad pública; que cada novela suya sea un acontecimiento literario...

Quisieran hundirlo, que le olvidaran, que le volvieran la espalda el público y la crítica, los editores y las mujeres...»[22]

El hecho es que, en el mundillo periodístico de la época, en el ambiente que tan bien refleja López Pinillos en su novela *El Luchador,*[23] la personalidad de Carretero se nos aparece como la de un triunfador, un hombre que ha llegado a una alta posición, que tiene fama y dinero, y que suscita la envidia en determinados sectores culturales. Sin embargo, es indudablemente un hombre trabajador;[24] ya en 1922 confiesa que ha realizado unas quinientas entrevistas, motivadas no por un simple interés crematístico, «yo no adopté esta postura por alcanzar popularidad ni por cosechar pesetas»,[25] dice, «sino por curiosidad y gusto en escudriñar vidas ajenas». Al mismo tiempo reconoce que «entrar en las almas de los hombres triunfadores, verlos de cerca y mostrárselos al público tal como son, sin envolverlos en el tul del halago, resulta muy interesante. Además, esto puede ser la base para una Historia de España literaria y artística de nuestros tiempos».[26] Indudablemente creemos que en esto último reside aún el valor testimonial de las entrevistas de «El Caballero Audaz». Gracias a él, podemos asomarnos todavía al mundo fresco y jugoso de escritores como Galdós, Azorín, Valle, Trigo, Hoyos y Vinent, Marquina, etc.; de políticos, como Maura o Pablo Iglesias; de actrices, como la Xirgu o María Guerrero; de cantantes, como Raquel Meller o La Goya, y de tantos otros personajes heterogéneos de la actualidad más palpitante de su momento.

Pero es a causa de su producción novelística por lo que intentamos esta aproximación a la figura de «El Caballero Audaz». Escasamente mencionada por la crítica actual, la trayectoria del novelista montillano parece resumirse en tres tendencias cronológicamen-

[22] *Andrés González Blanco, en «El Caballero Audaz»,* La ciudad de los brazos abiertos, op. cit., *p. 328.*

[23] *«Ser periodista de veras, no seudo periodista, como los de* La Independencia; *ser periodista de los que consiguen imponer su nombre, era lo más difícil del mundo, porque había que almacenar nociones de todo y conocimientos serios de muchas cosas: geografía, matemáticas, historia, música, literatura, estrategia, arquitectura, pintura, leyes, medicina... Y sobre todo esto, de enorme importancia y de verdadera pesadumbre, mil trivialidades, mil naderías, mil futesas, que, en determinados momentos, podían ser la causa de la derrota o el origen del triunfo, aumentando lectores o restándolos. Así, convenía tener un poquito de polizonte para descubrir las artes pintorescas de los enemigos de la propiedad y contárselas al público; algo de aficionado a los toros, por si llegaba la ocasión de pintar cómo y por qué perdió una entraña interesante un lidiador de campanillas y una chispa de hombre de partido, a fin de meter bajo la nieve de la más imparcial información el rescoldo del apasionamiento... Y finalmente, más que por comedidos, modosos y apacibles, se debían distinguir por entremetidos, curiosos, serenos, arriscados, perspicaces y valientes», José López Pinillos, «Pármeno»,* El Luchador, *Madrid, Saltés, 1976, p. 77.*

[24] *Así lo confirma el testimonio que transmite Gómez Carrillo: «Para mí, el único verdadero placer de la existencia es el trabajo; el único amor apasionado, la literatura... Yo no sé si hay talento o no lo hay en mis novelas. Lo que sí puedo asegurar es que están escritas con mis fibras, con mi corazón, con la savia de todo mi ser, y que las quiero como si fueran hijas de carne y hueso. No puede usted imaginarse lo que son, para mí, las semanas, los meses de labor, en los que vivo encerrado con mis personajes en una especie de delirio de todos los sentidos, embriagándome con el perfume voluptuoso de mis heroínas, admirando o detestando a mis protagonistas, palpitando, en suma, dentro de un universo de seres incorpóreos, a los que yo no hago más que seguir en sus evoluciones pasionales con un interés febril»;* apud *«El Caballero Audaz»,* La ciudad de los brazos abiertos, op. cit., *p. 326.*

[25] *«El Caballero Audaz»,* Lo que sé por mí, op. cit., *p. 221.*

[26] Ibíd., *p. 222.*

te sucesivas a las que sugerimos denominar novela rosa, novela erótica y novela tendenciosa.

Estas fases narrativas están dominadas generalmente por la temática amorosa en sus diversas manifestaciones, aunque destacan con frecuencia las relaciones insatisfactorias y adúlteras.

La primera etapa abarca de 1908 a 1918 aproximadamente y en ella se localizan sus primeras novelas y una obra de teatro, *El Redimido,* de carácter romántico, que fue estrenada en 1908 con escasa fortuna. El propio autor recuerda que durante el estreno, en el Teatro Romea de Madrid, cuando, según afirma, tenía sólo diecisiete años, se produjo un incidente gracioso: «La obra se llamaba *El Redimido,* y era una comedia romántica con adobos dramáticos. El protagonista estaba enfermo y se pasaba todo el acto quejándose en escena; pues bien: en uno de los momentos más culminantes de sus lamentaciones y más dramático de la obra, un chico del anfiteatro, que, desgraciadamente, tenía buen corazón, soltó el trapo a llorar. El público comenzó a sisearle imponiéndole silencio. El chico seguía llorando; de pronto, el silencio dramático del ambiente fue rasgado por una voz castizamente chulapona que decía: "¡Qué se calle ese rorro, que hay un enfermo!" Aquel gracioso espectador, que fue muy aplaudido por cierto, aplastó con su ocurrencia el efecto dramático de mi obra».[27]

A este primer fracaso teatral siguieron novelas, firmadas todavía con el nombre de José María Carretero, como *La virgen desnuda, Desamor* y *El diario de Blanca Emeria,* todas ellas publicadas en 1910. Sus cuentos primerizos fueron recogidos posteriormente en el volumen titulado *El pozo de las pasiones* (1916), que, junto con las series *Lo que sé por mí,* marca la transición hacia su período de plenitud. Por estas fechas colabora igualmente en la colección de novelas cortas que, bajo la dirección de Zamacois, iba publicando *El Cuento Semanal* (1907-1912), donde se reúnen los más importantes novelistas eróticos.

Estas primeras producciones literarias de Carretero llamaron poco la atención de la crítica, confundiéndose sin peculiaridades específicas con la gran masa de novelas más o menos eróticas que llenaban las librerías españolas. El libro de cuentos suscitó algo más de interés, motivado no por el valor intrínseco de la obra, sino porque ya en esa fecha era conocida la actividad periodística de «El Caballero Audaz». Así, Carrère caracteriza el volumen como «cuentos vividos —que si no, no tendrían tan fuerte sabor de realidad— donde el amor tiene hondas palpitaciones de angustia y de glorias inefables. *El pozo de las pasiones* es un libro en carne viva, de vida y de lujuria». [28]

La etapa más interesante del escritor montillano es la que hemos titulado como tendencia erótica, que también podría llamarse pseudopornográfica, en la que se advierte un proceso de intensificación de elementos sexuales. Abarca desde 1919 hasta 1929, siempre de una manera aproximada, y en este período publica las novelas que le dieron más fama, dinero y reconocimiento por parte de intelectuales y público en general. Las obras más conocidas del novelista fueron editadas una y otra vez, hasta tal punto

[27] Ibíd., *pp. 225-226.*

[28] *Opinión de Emilio Carrère recogida por «El Caballero Audaz»,* La ciudad de los brazos abiertos, op. cit., *p. 329.*

que, según confesaba a Gómez Carrillo, «para evitar dolores de cabeza a los compañeros, estaba con ganas de no dejar imprimir el número de las ediciones en las cubiertas de sus libros».[29] En el mismo texto se pueden leer afirmaciones como las siguientes: «sus novelas se venden más que las de ningún otro autor castellano» y «sus editores le dan 100.000 pesetas al año»,[30] cuando Baroja confesaba hacia 1934: «Yo, con la pluma, consigo el año que más 6.000 pesetas y cuento que, según los editores, soy de los que venden más».[31] Claro que los datos de Carretero hay que manejarlos con precaución, pero lo que sí es cierto es que, hacia 1927, «El Caballero Audaz» es uno de los autores preferidos por los lectores[32] y, poco después, como se pone de relieve en la misma fuente de información, *La Gaceta Literaria,* una carta de un tipógrafo al director de la revista afirma lo siguiente: «Los obreros no leen. Puedo afirmar, yo que vivo con ellos, que de cien tipógrafos, dos sólo han leído algo de Baroja; diez o doce, otro poco de Galdós —especialmente los *Episodios*— y el resto lee a López de Haro, Pedro Mata, Carretero y Novillo, Retana, etc. Con los dedos de la mano podríamos contar los que conozcan algo de don Ramón Pérez de Ayala, de Azorín, de Miró...»[33] La misma opinión puede leerse a un periodista de la época: «En aquel Madrid del cuplé —para vergüenza nacional— Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega, Miró... apenas contaban con lectores. Por contra, López de Haro, Insúa, Pedro Mata, "El Caballero Audaz", Zamacois, Álvaro Retana, Joaquín Belda... cortaban el bacalao literario».[34]

Por lo tanto, el éxito y su secuela natural, el dinero, acompañan al escritor en su segunda etapa literaria, en la que publica novelas largas como *De pecado en pecado* (1919), *La bien pagada* (1920), *La sin ventura* (1921), *Hombre de amor* (1922), *El jefe político* (1924) o *La ciudad de los brazos abiertos* (1926).

Una de las facetas menos conocidas de Carretero es su labor de colaborador en publicaciones periódicas de narraciones cortas, que simultanearía con las ediciones de sus novelas largas, ya mencionadas. En este sentido puede considerarse como uno de los más asiduos suministradores de material para las frágiles colecciones de entreguerras.

[29] *Gómez Carrillo en* ibíd., *p. 326.*

[30] Ibíd.

[31] *Manuel Tuñón de Lara,* Medio siglo de cultura en España (1885-1936), *Barcelona, 1982, pp. 447-448.*

[32] *«La preferencia del lector medio es, por lo corriente, catastrófica. ¿Se pueden escribir ciertos nombres en este periódico? Táchelos el buen gusto del tipógrafo, si la respuesta es, como debiera ser, negativa. La preferencia queda circunscrita entre José María Carretero y Álvaro de la Retana. Entre esos dos nombres, una agrupación, insolidaria, naturalmente, de ganapanes de las letras. No creo que los libreros hayan intentado engañarme al afirmar que ésos, y no otros, son los autores predilectos. Predilectos, ¿de quién? Pongamos aquí al lector medio», Julián Zugazagoitia, «Referencias ajenas y observaciones propias»,* La Gaceta Literaria, *n.º 5, 1 de marzo de 1927; tomado de la selección de esta revista publicada por Carmen Bassolas,* La ideología de los escritores (Literatura y política en *La Gaceta Literaria* (1927-1932), *Barcelona, Fontamara, 1975, p. 227.*

[33] *«Carta de un obrero tipógrafo» [La carta está firmada por Edelay - Tipógrafo],* La Gaceta Literaria, *5 de junio de 1928; reproducida en* ibíd., *pp. 282-283.*

[34] *José Alfonso,* Del Madrid del cuplé (Recuerdos pintorescos), *Madrid, Cunillera, 1972, p. 41; citado por Luis Fernández Cifuentes,* Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, op. cit., *página 130. Desde el punto de vista sociológico es este libro de Fernández Cifuentes un excelente estudio que confirma que los negocios editoriales se basaban más en la novela popular de carácter erótico que en las producciones de los grandes maestros.*

En 1919 se incorpora a la colección «Los Contemporáneos», dirigida por Zamacois,[35] y a la muy popular «La Novela Corta», en la que publica, entre otras narraciones breves, *En el camino* y *La mujer que compró un marido.* Algo después, en 1921, lo encontramos como director de *La Novela Semanal,* cuyo segundo volumen, *La venganza del recuerdo,* es obra suya. También publica con esta colección un volumen cuya temática gira en torno a la guerra que mantenía entonces España con su protectorado de Marruecos.

Un poco más tarde, hacia 1922, aparece colaborando en otra colección de novela corta, *La Novela de Hoy,* que en su primera etapa dirigía el también novelista erótico Artemio Precioso y que contaba con la colaboración exclusiva de Carretero, Hoyos y Vinent, Retana y otros narradores de similar tendencia. La primera aportación de «El Caballero Audaz» a esta serie fue *Bestezuela de amor,* publicada el 22 de diciembre de 1922. Sin embargo, la colaboración de Carretero a *La Novela de Hoy* se interrumpe en 1924, debido a ciertos enfrentamientos de orden ideológico entre Artemio Precioso y «El Caballero Audaz», puesto que la publicación se iba orientando cada vez más hacia posiciones de marcada tendencia socialista, en tanto que Carretero giraba ostensiblemente hacia la derecha. La colección cambió de director en 1929, una vez que Precioso se exilió a Francia, tras numerosas dificultades con la censura que instauró Primo de Rivera. Su lugar fue ocupado por Pedro Sainz Rodríguez y el novelista montillano volvió a colaborar en la publicación hasta la desaparición de la misma en 1932.

Simultáneamente escribe para otras colecciones, como *La Novela de Noche* (1924), también dirigida por Artemio Precioso, cuyo primer número, *La hija de la cortesana,* va firmado por «El Caballero Audaz», y para *Los Novelistas,* de rasgos parecidos a las anteriores.

Su última aportación en este campo de las colecciones populares fue *Los Trece,* aparecida en 1933, dirigida por el propio novelista y de la que se editaron únicamente trece títulos, uno de ellos del propio Carretero.

El valor de estas novelas cortas es menor que el de sus obras extensas, aunque los recursos y los temas siguen siendo los mismos. Se notan en ellas más la improvisación y la endeblez estructural, aunque ofrecen el aliciente de su brevedad y su consiguiente facilidad para la lectura y la adquisición.

El período final de su producción literaria parece iniciarse hacia 1929 y en él se observa una radicalización de la actitud política de Carretero, ya bastante conservadora bajo la Dictadura de Primo de Rivera, al servicio del cual escribe algunos panfletos. Sus características literarias no han variado gran cosa: los temas predominantes siguen siendo amorosos, aunque algo dulcificados, defendiendo posturas conservadoras. Su espíritu reaccionario se exacerba a raíz de la guerra civil y, defensor a ultranza de la política franquista, abandona un poco sus anteriores deslices eróticos y presenta «narra-

[35] *Para los datos que siguen tengo en cuenta a Luis S. Granjel,* Eduardo Zamacois y la novela corta, op. cit., *y Louis Urrutia, «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)»,* L'infra-littérature en Espagne aux XIX[e] et XX[e] siècles, *Grenoble, Presses Universitaires, 1977, pp. 137-163.*

ciones donde los buenos son impepinablemente de derechas y los malos indefectiblemente de izquierdas».[36]

Entre las producciones de este período se suelen mencionar *La Venus bolchevique* (1932), *Si tú supieras* (1942), *Mi marido soy yo (Memorias de Helia Torres)* (1945) o *Una mujer sin pasado* (1950), inencontrables todas ellas y suponemos que ilegibles.[37] Soslayamos esta última etapa, así como sus intentos de historiador y polemista, aunque conocemos títulos de su producción como *Nosotros los mártires*[38] que nos sugieren una interpretación partidista y sectaria de nuestra guerra civil.

Quizá la novela que más fama le dio sea *La bien pagada,* y en ella se encuentran resumidos los rasgos literarios más salientes de su narrativa.

Externamente la obra se presenta dividida en tres «épocas», al igual que varias otras novelas largas de la misma etapa,[39] rasgo que no afecta al cómputo correlativo de los dieciocho capítulos que integran la narración.

Las opiniones críticas que originó la obra en el momento de su publicación, y que conocemos por haberlas seleccionado el propio autor, son todas positivas e incluso algunas muy laudatorias. Para un escritor tan poco sospechoso de partidismos como Pérez de Ayala la novela «es de ineluctable interés, porque no admite jornadas ni intersticios; es uno de esos libros que, como reza el modismo, se hacen leer de un tirón. Y acredito esta circunstancia, no ya con mi experiencia solamente, sino con la de otras personas que han sentido la misma captación de la voluntad leyendo *La bien pagada*».[40] De manera parecida piensa Felipe Sassone: «Con estar muy bien todo, en *La bien pagada* lo que está mejor es la estructura, el armazón de toda la novela, interesante y bien tramada, gracias a que la fábula se enredó con seres vivos, con personajes humanos, que es lo que asegura la vida y el buen éxito de este linaje de obras».[41] En alguna ocasión las alabanzas de los críticos rozan lo hiperbólico: «José María Carretero ha llegado, pues, con esta novela a la cumbre ideal. Es el hombre que sabe vencer en sus libros las tentaciones de la mentira. No finge. Crea. No cae bajo el dominio de sus personajes. Los somete. Es en lo que los novelistas se parecen a los dioses».[42] «*La bien pagada* es una de esas novelas llamadas a la universalización, de las que son traducidas a todos los idiomas, y las cuales —no sé si ya se ha hecho— son materia de cinta cinematográfica. Pasional, emotiva, con lances de un bien y de una fuerza enormes, es lo envidiable en arte novelesco..., si una supiera envidiar.»[43]

[36] *Antonio Iglesias Laguna,* Treinta años de novela española, 1938-1968, *Madrid, Prensa Española, 1969, p. 75.*

[37] *Su polémica más conocida fue con Blasco Ibáñez, un día su amigo, pero distanciado radicalmente en esta última etapa. Fruto de este enfrentamiento es el libro de Carretero,* El novelista que vendió a su patria. *Otra polémica, aunque anterior a la mencionada, fue la que sostuvo con Luis Araquistáin, que empezó en disputa literaria y acabó en enfrentamiento personal. Véase para esta última Luis Fernández Cifuentes,* Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, op. cit., *p. 132 y n. 24.*

[38] *Publicada en Madrid, en 1940, según Hugh Thomas,* La guerra civil española, *Madrid, Urbión, 1983, libro V, tomo 10, «Bibliografía», p. 189.*

[39] *Así ocurre, por ejemplo, en* La sin ventura *y en* La ciudad de los brazos abiertos.

[40] *La reseña de Pérez de Ayala se publicó en* La Esfera, *el 14 de agosto de 1920, aunque tomamos la cita de «El Caballero Audaz»,* La ciudad de los brazos abiertos, op. cit., *p. 330.*

[41] Ibíd., *p. 331.*

[42] *Comentario de Ceferino R. Avecilla, en* ibíd., *p. 333.*

[43] *Luis Antón del Olmet, en* ibíd., *p. 337.*

Al parecer, aunque no hemos podido comprobar estos extremos, la novela fue traducida al inglés, obteniendo éxito incluso en Norteamérica y sirviendo de base para alguna película de la época; todo ello parece desprenderse de las palabras de otro crítico: «En los anuncios luminosos, en los escaparates, en los cinematógrafos, en las revistas, otra vez un nombre en español, lanzado a los vientos de la máxima publicidad por la genial propaganda mercantil, que es el secreto de Nueva York.

En los escaparates de todas las librerías luce el volumen de *La bien pagada,* llenando todos los muestrarios y anaqueles.

Hoy, el retrato de "El Caballero Audaz" —una apariencia de gigante, una frente pensativa, una expresión cándida de niño, unas pupilas melancólicas y una gran pipa en los labios—, en los "affiches", en los periódicos, en el "film".»[44]

A pesar de tanto elogio, *La bien pagada* resulta una narración de trama bastante rebuscada, que se deja leer con cierta facilidad, no por el argumento en sí, sino por el predominio de los diálogos sobre las descripciones ambientales o los estados psicológicos de los personajes. En ella encontramos enfrentados a dos seres que se nos antojan absolutamente irreales: Carola Rute, que se entrega sin cariño a un hombre rico, tras una especie de contrato que puede romper en cualquier momento, y Fernando Jordá, un mejicano enriquecido, que envuelve en lujos y caprichos a su amada, pero que es incapaz de colmar sus íntimos deseos amorosos. Carola tiene relaciones con un capitán, antiguo pretendiente suyo, y Jordá al saberlo la abandona. La mujer se dedica a la prostitución de lujo, tras cambiar su nombre por el de Piedad, la de los Brillantes. El millonario se dedica también a vivir alegremente, gastando sin tasa. En una ocasión ambos coinciden y, después de un ensayo fallido de vida en común, vuelven a separarse. Carola enferma y Jordá tiene entretanto relaciones con una hermana de su antiguo amor, Victoria, que incluso le va a dar un hijo. Pero enterado de la grave situación de Carola, vuelve con ella. Claro que es demasiado tarde y la enamorada muere en sus brazos; luego el mejicano ordena a su criado que la lleve a su domicilio de prostituta y él queda finalmente entregado a sus recuerdos y al sueño reparador.

Esta trama inverosímil arrastra consigo otras secundarias, como la que forman los amores de Jordá y Victoria, hermana de Carola y polo opuesto a ella; las relaciones de la protagonista con el capitán Carlos y sus sucesivos clientes; las aventurillas de otra tercera hermana, Julita, etc.

La acción ocurre en Madrid preferentemente, aunque algunos hechos tienen lugar en San Sebastián, lugar habitual de veraneo y juego entre la alta burguesía de la época. Los ambientes descritos se ciñen de manera casi exclusiva a la clase media alta, pues aún cuando asistimos a las relaciones de «La bien pagada» en su fase de prostituta de lujo, el medio social sigue siendo el mismo.

Un recurso con frecuencia repetido es el derivado de la posesión de la riqueza. El poder del dinero, la ostentación, el dilapidar enormes cantidades por parte de los personajes, que con frecuencia salen ganadores en los lugares de juego, seguramente llamarían poderosamente la atención del obrero que vivía pendiente de su mísero sueldo

[44] *Roberto Montalbán, en* ibíd., *pp. 343-344.*

y sólo le quedaba la alternativa de soñar y de compensar psicológicamente sus deseos insatisfechos mediante la lectura. Tal vez la clave del éxito de ésta, al igual que el de otras novelas similares, resida en ello; el lector bebe el opio del relato y realiza en su subconsciente los proyectos que una realidad anodina o demasiado dura le niega. En último término, todo relato es una ensoñación de un mundo mejor y placentero que contrasta con la rutina diaria.

La psicología de los personajes es plana y en ocasiones contradictoria; siempre dan la impresión de ser meros muñecos sin reacciones humanas. Todo está determinado por la voluntad omnisciente del narrador que guía a sus criaturas de manera inexorable. Si Carretero conocía la gran tradición de la novela decimonónica, no supo en absoluto aprovechar sus enseñanzas.

Sólo un rasgo parece infundir cierta vida a sus personajes: el erotismo. El móvil sexual, junto con el afán de posesión, es el aspecto más conseguido del relato. Ya Pérez de Ayala anotaba este dato: «En *La bien pagada* veo la liberación del erotismo semítico y triste que tanto ha dañado a las novelas españolas de los últimos años y el tránsito al erotismo pagano y gozoso. Y aceptar la erótica clásica, vale tanto como mantener el amor físico, mansamente aprisionado en el estadio o lugar que le corresponde, en la base y raíz de la vida, a cuya propagación Natura nos arrastra por el deleite de los sentidos».[45]

No obstante, esta peculiaridad no es exclusiva de las novelas de «El Caballero Audaz», ni siquiera de la tendencia del relato erótico, sino que aparece informando toda la vida literaria del momento. Los escritores de entreguerras, influidos por Nietzsche y por D'Annunzio, ofrecen «el mismo aferramiento a la realidad de tejas abajo, no reconociendo nada más arriba ni más allá, sino tan sólo lo que se ve y se toca, el color y la línea, la carne que vive, no el alma de los viejos teólogos cristianos; el paraíso único de la tierra, destierro para ellos, que aspiraban a otro no visto paraíso. Nada de vida eterna; la vida presente, bella y cruel. Nada de metafísicas ni de lamentaciones: la alegría embriagadora. *¡Dionysos frente al Crucificado!* Lo bueno, lo justo, lo verdadero no es más que lo conforme a la naturaleza instintiva, no lo conforme a la razón: la razón ha sido desterrada del mundo con el alma y su metafísica, con Dios y su teología, con Apolo y su armoniosa serenidad. Ha vuelto el reinado de Baco, el ebrio brincador, cortejador de cabripiés lascivos y brutales, de faunos silvestres y furiosos, ha resucitado el dios Pan, o sea la Naturaleza; estamos en pleno paganismo tras veinte siglos de cristianismo, según ellos aplastador y oscuro».[46]

Queda por dilucidar si la narrativa de este novelista, especialmente en su época central, se inscribe dentro de los moldes del erotismo o se inclina más bien hacia lo pornográfico. Tanto su etapa inicial de tonos rosáceos, como sus últimas producciones, marcadas por la ideología ultraconservadora del autor, permanecen ajenas al problema. Es, por lo tanto, en sus novelas más famosas y vendidas donde debemos localizar la cuestión.

[45] *Ramón Pérez de Ayala, en* ibíd., *p. 330.*

[46] *Julio Cejador y Frauca, «Historia de la lengua y literatura castellana», Madrid,* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, *1920, tomo XIII, p. 3; cito por la edición facsímil de la obra publicada en Madrid, Gredos, 1974, tomo 7.*

Hay que partir de la base de que ni aún hoy están claramente definidos los límites que separan lo meramente erótico de lo pornográfico. En muchos casos se trata más bien de una apreciación subjetiva, de una actitud del lector ante el producto literario, derivada de su medio cultural y de la educación recibida. Según D.H. Lawrence, «lo que estos términos significan[47] dependen totalmente —como ocurre por lo general— de la peculiaridad de cada individuo. Lo que para unos es pornografía, para otros no es más que la carcajada del genio».[48] Una actitud prudente ante el tema es la que el gran poeta y crítico Octavio Paz mantiene: «Me resigno a la imprecisión y acepto, sin saber a ciencia cierta qué es y qué significa realmente, la existencia de una literatura erótica».[49]

La aproximación más correcta a la cuestión creemos que se encuentra en un ensayo prologal a dos escritos de Lawrence y Miller sobre el tema, obra de Aldo Pellegrini.

Recapitulando ideas de ambos novelistas, el crítico aclara los términos de obsceno y pornográfico frente a lo erótico: «La pornografía, escribe, pretende actuar como excitante sexual y se desenvuelve especialmente en el plano privado. Es en realidad un acto de sucia provocación sexual, y se dice que lesiona u ofende al pudor».[50] Por el contrario, «el erotismo está ligado siempre al amor y como antagonista de la obscenidad y la pornografía se presenta asociado a la belleza. Un falso erotismo sin amor constituye la base de la pornografía y se presenta asociado a la fealdad».[51] Posteriormente Lawrence, experto conocedor de la materia, añade un detalle interesante: «Debo considerarse que una obra artística es pornográfica cuando trata de despertar deseos o sensaciones sexuales»,[52] con lo que pone el acento sobre la intencionalidad del artista, viejo problema difícil de solucionar.

Bosquejada a grandes rasgos la diferencia entre ambos conceptos, recordemos que «El Caballero Audaz» ha sido tildado de pornógrafo por críticos competentes. Para Nora, el novelista «combina en proporciones variables la pornografía también grosera y el folletón sentimental o espectacular»;[53] para Granjel «representa la transición de la novela erótica a la literatura abiertamente pornográfica, lo que acaece al iniciarse la tercera década del siglo»,[54] e insiste en que, conforme avanzaba su producción novelística, iba «intensificando el ingrediente puramente pornográfico del género».[55]

Sin embargo, Carretero no sufrió, que sepamos, ningún proceso por publicación de escritos pornográficos y ofensivos a la moral pública, como ocurrió con cierta frecuencia a novelistas de tendencia erótica parecida. En este sentido, pensemos en Álvaro Reta-

[47] *Lawrence se refiere especialmente a* pornografía *y* obscenidad.

[48] *D.H. Lawrence, «Pornografía y obscenidad», en D.H. Lawrence y Henry Miller,* Pornografía y obscenidad, *Barcelona, Argonauta, 1981, p. 41.*

[49] *Octavio Paz, «Le con d'Irène»,* In/mediaciones, *Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 143.*

[50] *Aldo Pellegrini, «Lo erótico como sagrado», en D.H. Lawrence y Henry Miller,* Pornografía y obscenidad, op. cit., *p. 12.*

[51] Ibíd., *p. 13.*

[52] *D.H. Lawrence, «Pornografía y obscenidad», art. cit., p. 47.*

[53] *Eugenio G. de Nora,* La novela española contemporánea, *Madrid, Gredos, 1973, tomo I, p. 422.*

[54] *Luis S. Granjel,* Eduardo Zamacois y la novela corta, op. cit., *p. 87.*

[55] Ibíd., *p. 115.*

na, Artemio Precioso o los secuestros de *AMDG,* de Pérez de Ayala, o *La hija del capitán,* de Valle-Inclán, aunque en estos últimos casos las razones eran diferentes a las meramente eróticas. Hay que tener en cuenta que, coincidiendo con el aumento del elemento erotizante en la narrativa, hay un recrudecimiento de la censura gubernamental azuzada un poco por críticos y pensadores de tendencia conservadora.

Ya en fecha tan temprana como 1910 Azorín, el antaño revolucionario Azorín, escribe un artículo denostando a los novelistas que cultivan el erotismo en sus narraciones y oponiendo su generación a la de aquéllos: «La nueva generación de escritores españoles está completa y desenfrenadamente entregada al más bajo y violento erotismo».[56] También Unamuno y Ortega eran de la misma opinión; Ramiro de Maeztu propone la creación de una *Liga Antipornográfica* y en la Biblioteca Nacional se prohíbe la lectura de ciertos autores eróticos.[57]

Pero sería hacia 1920, coincidiendo curiosamente con la aparición de *La bien pagada,* cuando se produzca una intensificación del proceso que un grupo de intelectuales sigue contra la pornografía. Ramiro de Maeztu, en un artículo publicado en *El Sol,* se queja del incremento del fenómeno y similar indignación se aprecia en una carta del editor Rafael Calleja, aparecida en el mismo diario. Incluso en periódicos de provincias, como *La Atalaya,* de Santander, se hacen eco de la cuestión. José de Ciria y Escalante, a quien Lorca dedicaría un magnífico soneto elegíaco, escribe: «Es verdaderamente vergonzoso el espectáculo del escaparate de nuestras librerías. No es suficiente la prometedora oferta del título, en que despliega todos sus artificios y matices la gama de la tercería literaria más repugnante y deshonesta: *La bien pagada, En carne viva, La vampiresa, La deseada, El pecado, La feria de las pasiones, Los andróginos...»* [58] El periodista propone la creación de una censura de literatos: «El criterio del Ministro de la Gobernación es el de someter la literatura dudosa a la censura de literatos.

Nos parece mucho mejor, desde luego, que dejarla al arbitrio de cualquier autoridad oficial incompetente».[59] Subrayemos que el primer título que menciona Ciria corresponde a la novela de «El Caballero Audaz».

La implantación de la censura hizo que algunos escritores se vieran envueltos en largos procesos; procesos que alguna vez dieron más notoriedad a sus obras, pero que en otras ocasiones provocó su desgracia e incluso el exilio. Así ocurre, por ejemplo, con Álvaro Retana y Artemio Precioso.

El proceso contra Retana se desencadenó a raíz de la publicación en *La Novela de Hoy* de un relato titulado *El tonto* y tuvo como resultado la estancia del escritor en la cárcel durante algún tiempo. Sin embargo, el novelista parece jactarse de ello: «He sido, pues, el primer novelista del mundo que ha ingresado en la cárcel acusado de

[56] *El artículo apareció en* ABC, *el 19 de marzo de 1910. Citado por L. Fernández Cifuentes,* Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, op. cit., *pp. 90-91.*

[57] Ibíd., *p. 91.*

[58] *El artículo, titulado «Literatura pornográfica», se publicó el 23 de junio de 1921 en* La Atalaya; *aparece recogido en Leopoldo Rodríguez Alcalde,* José de Ciria y Escalante, *Santander, Librería Moderna, 1950; la cita corresponde a las pp. 87-88.*

[59] Ibíd., *p. 89.*

voluptuoso [...] no me negará usted que el caso es vergonzoso. Un literato, por atrevido que sea, justificará el menosprecio de la crítica y la persecución de la Policía, pero nunca una sanción penal».[60] Y añade: «También han sido procesados Emilio Carrère, Artemio Precioso, Vidal y Planas, Valero Martín, Díaz de Tejada y otros eminentes autores».[61] En el caso de Retana, el hecho dio publicidad a su obra y, en consecuencia, se acrecentaron las ventas, de tal manera que en números sucesivos de la misma publicación se señala el relato causante del problema con una coletilla: «*El tonto* (origen del proceso y encarcelamiento del autor)»,[62] lo que no es más que una forma de promocionar el producto, y además se añade que «la próxima novela de Álvaro Retana se titulará *A la sombra del «Abanico» (Intimidades pintorescas de la Cárcel Modelo).*[63] A pesar de todo, la novelita costó a su autor «cinco meses de arresto, mil pesetas de multa y once años de inhabilitación para ejercer cargos públicos».[64]

No tan risueñamente terminaron los pleitos de Artemio Precioso con la justicia por motivos similares. Este personaje terminó en el exilio francés, como ya hemos apuntado, y su silueta se oculta entre las más negras sombras del olvido.[65]

Carretero supo evitar estos problemas, sin que creamos por ello que sus novelas sean distintas o menos eróticas. Pensamos que sus relatos no tienen como fin único e inmediato la excitación sexual, ni tampoco la ofensa del pudor, aunque en determinados momentos puede descubrirse en ellos cierta intención de provocar el deseo. Pero se trata más bien de una tenue sugerencia que de una expresión clara y soez de aspectos sexuales. Los momentos más erotizados, como el de la entrega de Carola a Carlos en *La bien pagada,*[66] resultan incluso ingenuos para un lector actual. Cierto es que los parámetros actuales no son los mismos que los de la época de «El Caballero Audaz», pero hay que pensar que también en aquel período se tenía conocimiento de autores que merecen más que nuestro novelista el apelativo de pornógrafo. Baste mencionar entre los decadentes a Pierre Louys o al más clásico Marqués de Sade, bastante conocidos en la época, o a cualquiera de los autores que componen la «Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos», coetánea en su publicación de las novelas del escritor montillano. Un cotejo superficial pone de relieve la amplia distancia que existe entre cualquiera de los mencionados y las dulzonas y pretendidamente escabrosas historias de Carretero.

60 *Declaraciones del autor aparecidas en Álvaro Retana,* La máscara de bronce, *La Novela de Hoy, núm. 231, Madrid, Sáez Hermanos, 1926, p. 4.*

61 Ibíd.

62 Ibíd., *p. 63.*

63 Ibíd.

64 *Santiago Ibero,* Álvaro Retana, «El Petronio del siglo XX», *Barcelona, Biblioteca Films, 1926, p. 23.*

65 Cfr. *Louis Urrutia, «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)», art. cit., p. 148.*

66 *«Apenas hubo esa lucha breve de la mujer honesta que se siente profanada. Ella, en delicioso abandono, se dejó colocar boca arriba, como una estatua o una muerta de amor... Despojada del sombrero, triunfó sobre el mullido tapiz verde de la pradera, su magnífico cabello de ébano, que coronaba, como un airón de luto, su pálido rostro moreno inmaculado y terso a la débil luminaria crepuscular... Quiso hablar, protestar, y no pudo; ahogábale la voz en la garganta una congoja dulcísima que, llegándole hasta el pecho, la abrasaba, sofocándola de placer bajo los besos voraces del varón; sintió estremecida sus entrañas al avance viril, y ya se trocaron en suspiros las palabras, en sollozos y quejas y triunfos de locura y de vértigo, las almas...», «El Caballero Audaz»,* La bien pagada, *Madrid, 1920, pp. 113-114.*

Claro que, insistimos, depende del lector y de su grado de formación para considerar o no pornográfico a determinado autor. Desde nuestro punto de vista, pensamos que, para el lector medio actual, aunque «El Caballero Audaz» pretendiera una provocación erótica, casi nunca llegaría a conseguirla.

Posiblemente no estaría de más una revisión en este momento de los valores literarios de «El Caballero Audaz», una relectura de su obra. Si la historia literaria no gana nada con el caso curioso de este escritor, famoso durante su vida y completamente olvidado en la actualidad, quizás aprendiéramos algo sobre los gustos y la psicología de un sector importante del público en nuestro pasado inmediato. Quizá todo ello no serviría para nada; sin embargo, tendría la sugestión, el acentuado encanto de las aventuras frustradas.

Antonio Cruz Casado

NOTAS



Brancusi, escultor del siglo

Brancusi, Pound, Montale

Se cumplieron en 1988 los tres decenios de la muerte del gran escultor Constantin Brancusi. La efemérides hará sin duda que se multiplique el número de los visitantes al pabellón que el Centro Pompidou de París ha construido al lado de sus edificios centrales, donde se pueden apreciar el curioso taller del artista rumano y una escasa parte de sus obras, esparcidas por los museos de todo el mundo, con una especial representación de las mismas —la *Columna del infinito,* la *Puerta del beso* y la *Mesa del silencio*— en la ciudad de Targu Jiu, capital de la región donde nació y que, por fortuna, es también del autor de esta breve nota evocadora.

Brancusi ha sido el gran renovador de la plástica del siglo XX. Así lo han reconocido artistas de renombre universal como su amigo Picasso, su continuador Moore o poetas y escritores presentes en la gran renovación de la creatividad de este tiempo de grandes transformaciones. Rompiendo con una tradición moderna de la escultura que va desde Miguel Angel hasta Rodin —maestro en los comienzos parisienses del artista rumano— Brancusi se beneficia del entusiasmo de toda la vanguardia de su tiempo. No sólo los artistas renovadores, sino escritores y poetas como Joyce, Eliot o Pound, dan cuenta de su genio innovador, centrado en el triunfo de la idea abstracta y de los símbolos y en el trabajo infinito de la materia plástica, llevado a extremos de auténtica espiritualización. Esta vez evocaremos el acercamiento a la obra y la personalidad de Brancusi, de dos grandes poetas del siglo. Nos referimos a Ezra Pound y a Eugenio Montale.

A Brancusi dedica Ezra Pound un ensayo publicado en 1921 en *The Little Review* y recogido más tarde en un volumen titulado *Sobre los contemporáneos.* En 1921 Brancusi ya había conquistado su gloria y estaba ya instalado en el fabuloso, mítico taller del Impasse Ronsin donde permanecería hasta su muerte, brindando según los caprichos su agresividad o su hospitalidad a la vieja manera campesina, como tuvimos ocasión de comprobar en sus años tardíos a principios de los 50. Pero no se trata de rehacer su biografía o de recalcar la importancia singular de su obra. Se trata de referir cómo vieron a él y su obra dos grandes poetas de nuestro tiempo. Pound, carácter difícil como pocos, no nos habla de la manera de ser de Brancusi, quizás algo parecida a la suya, sino de lo esencial de su obra. En ella el poeta americano ve «la lógica de la eterna belleza». Una lógica que es al mismo tiempo geometría y alegría pura. Así Brancusi, en la idea que de él se hace Pound, es un nuevo Laoconte que realiza «el triunfo del trabajo sobre la cosa». En sus propias reflexiones, que son todo un decálogo, Brancusi mismo define sus obras terminadas con la misma palabra: *cosas.* Símbolos plásticos de ideas, vuelo, movimiento que aspira a musicales y arquitectónicas dimensiones celestiales. Pound habla de una especie de autohipnosis del *polissage* extremo de la obra

Brancusi: *Mademoiselle Pogany*

donde la belleza como forma pura, casi platónica, es la única triunfante. Es la plenitud de una forma triunfadora cuya dimensión real es lo infinito y lo eternamente inacabado en su propia perfección. Entre el *leit motiv* de lo ovoidal, del vuelo y del movimiento imperceptible del pez, hasta el infinito encarnado en el vuelo del pájaro que recuerda el motivo musical de la «ciocarlia» del folclore rumano y la misma *Columna del infinito*. «Brancusi meditaba sobre una forma allende la gravedad terrestre, una forma cuya vida propia conduce a la geometría analítica», concluye Pound, no sin aludir, de paso, a algo que no define, al definirlo como «arbitrario Anekdoton».

Otro, pero también esencial, es el acercamiento del Premio Nobel Eugenio Montale, al personaje Brancusi y a su obra. Para Montale, el gran escultor no es otra cosa en el siglo sino «un Fidias sin anécdota». Pero el acercamiento del poeta al Impasse Ronsin es toda una anécdota, que Montale cuenta con gracia. Acompañado por el escultor Ladera, Montale llama a la puerta de Brancusi un día del año 1953. El poeta lleva una carta de presentación del mismo Ezra Pound, pero no tiene suerte. El artista tiene un día malo. El poeta ha anotado la escena con su estilo sobrio, frío, característico de todo lo suyo. Le entreabre la puerta un viejo hirsuto, que se resiste a dejarle entrar. «He notado, escribe Montale, la agudeza escudriñadora de sus ojos». Hostil, sarcástico, desconfiado. Para verle tiene que esperar hasta que el artista sale a buscar su pan. «Uno de aquellos panes franceses largos, de un metro.» A la vuelta de la salida por el pan, el poeta logra por fin entrar en la «coliba» (cabaña) del escultor y se encuentra con la «catástrofe»; un arte que, según el autor de *Ossi di seppia,* poeta superintelectualizado, aspira a la prehistoria, a una humanidad capaz de crear grandiosos símbolos formales. El encuentro tiene por fin lugar y es breve. El fauno viejo y enfermo, que en su juventud había sido sitiado por admiradoras, echa con un movimiento del índice al poeta de las gélidas transparencias marinas —¡tan parecidos los versos de uno y las «cosas» del otro!— simplemente a la calle.

Lejos de vengarse de la fría acogida, el Premio Nobel de poesía, reconoce al contrario en el autor de su frustrada peregrinación, al inaugurador de la nueva plástica. Y lo proclama así al considerar a Brancusi, padre del arte abstracto, «el último clásico», un «Fidias sin anécdota».

Sabiduría de la tierra

Sabiduría de la tierra no es, sin duda alguna, una de las obras más acabadas de Brancusi. Al contrario, nos encontramos ante una especie de esbozo plástico en su formulación primera, al modo de ciertas obras de Miguel Ángel, que han permanecido hasta hoy, en todo su esplendor y gloria, con el simple impacto de su trazo material o sus perfiles en piedra.

Con todo esto y acaso por esta misma exigencia de reducción plástica a una forma primera, esta obra de Brancusi proyecta su significación sobre todo lo que de este gran artista poseemos para el gozo de nuestra contemplación y para el no menos gozoso esfuerzo de nuestra reflexión. Los elementos esenciales de su arte, su nueva idea del lenguaje plástico, su filosofía del arte y de la vida, están allí. En el sentido germinal de la vida y la existencia. En su expresión plástica de primera mano donde el virtuosismo

de la pulimentación material no cabe. Lo «inacabado» de esta escultura forma parte de la intencionalidad plástica del artista. ¿Qué ha querido decir en realidad Brancusi con esto? ¿Qué intención contiene la concentración de esta «sabiduría de la tierra» en cuanto testimonio sacral de una concepción del arte que Brancusi poseía plenamente, planteada como misterio esencial de las cosas de este mundo? Acaso de la dimensión de esta obra cuyo carácter «primordial» se nos antoja innegable, parte sir Herbert Read en su definición del «momento» Brancusi en el arte plástico. «La escultura de Brancusi ocupa el centro inconmovible del arte moderno, escribe Read, irradiando una serenidad que la defiende del tormento exterior. Su fuerza emana de la oposición de los dos principios que la impulsan —una inocencia de niño que mira el mundo con ojos limpios y una sabiduría estudiada, profundamente arraigada en el pasado, conforme a la cual las formas que vemos jamás son inocentes, sino siempre dictadas por fuerzas inconscientes. Brancusi acepta la existencia como un niño, pero al mismo tiempo penetra intuitivamente en el terreno de la esencia.»

Partiendo del significado de una obra «inacabada» como *La sabiduría de la tierra* se comprende acaso mejor el sentido del arte de Brancusi, su concepción de un arte que es, allende toda intencionalidad, perfección absoluta, acabamiento infinito, lenguaje de la mano que no deja nada a medio camino del *finissage*. El viejo ideal del arte que los griegos insinúan y que significaba una síntesis indestructible de *Poêsis* y *Têcne,* Brancusi lo hace suyo, a través de la unidad laboriosa de la intuición, la imaginación creadora y el esfuerzo en la obra bien hecha. Los perfiles finitos de sus obras se integran, como resultado último, en un infinito espacial, trazando una parábola ideal entre un cosmos telúrico y un cosmos grande, rechazando siempre lo que sea caos, desorden, integrado todo en la dimensión de una incandescente inteligencia creadora.

Un decálogo artístico

Una amplia hermenéutica del arte contemporáneo ha seguido desde sus comienzos la labor artística de Brancusi. El esfuerzo interpretativo ha ido siempre acompañado por un manojo de reflexiones, que son una especie de decálogo artístico de Brancusi, hombre por otra parte propenso a grandes silencios y poco amante de posiciones o tomas de conciencia teóricas. Hay una densa sencillez en sus aforismos que constituyen el mejor y más plástico *post-scriptum* en la inteligencia de su obra. Tampoco en los textos conmemorativos y en los volúmenes publicados con ocasión de su centenario, han faltado las llamadas a sus aforismos, que más de una vez han encabezado los más expresivos recuerdos del artista. Sus escasas reflexiones sobre el arte, ya que Brancusi fue un artista poco propenso a formulaciones teóricas, son, en efecto, un hecho fascinante. Su presencia constituye una excelente compañía para un *post-scriptum* sustantivizado, contra la regla semántica. Un *post-scriptum Brancusi* lo más cerca del significado del arte del propio escultor rumano.

Ante todo la idea del arte, *su* idea del arte como realidad. Debatido problema, viejo problema, que Brancusi ignora o finge ignorar, erizada su piel milenaria ante los meandros de todo tipo de cultura libresca. ¿Qué es el arte? ¿Imitación de la realidad? ¿Una segunda realidad? ¿Una realidad en sí? ¿Quién ha escapado, quién que esté inmerso en

la realidad del arte, se ha podido evadir del complejo entresijo de estas constantes preguntas? Ahí está la réplica del propio Picasso, uno de los grandes debeladores y constructores artísticos del siglo: «La naturaleza existe. Pero mi pintura también». He aquí cómo ve las cosas Brancusi: «El arte no es una evasión de la realidad, sino un vuelo por una nueva realidad, en la única realidad valedera desde ahora en adelante». Además de una teoría de la realidad, se insinúan aquí dos cosas cuyo sello personal es indiscutible. La inmersión en esta nueva realidad que es el arte, es un vuelo. Una inmersión alada. Con toda la imaginación, la inspiración y el esfuerzo que esta inmersión implica. El vuelo no conduce a la única realidad que constituye la esencia misma de la realidad. La realidad del arte. La única válida, esencial, para los tiempos venideros. Ahí se formula la más bella anticipación de una sociedad estética. El mundo del arte como suprema exigencia del espíritu. Integración de pensamiento y ser. El arte es, así, la realidad misma.

En función del arte como realidad, el artista plantea el problema de la sencillez. «La sencillez no es un fin en el arte. Pero la alcanzamos a pesar nuestro, a medida que nos acercamos al sentido real de las cosas.» Resultado último del esfuerzo de captar la realidad, esto es la sencillez, en la vida y en el arte. Lección de la vida para el arte y del arte, en la significación real de la vida. Las reflexiones de Brancusi sobre el arte no tienen par en su tiempo. Ellas recordarían solamente a Leonardo, si en Leonardo no se pusiesen de manifiesto a la vez que el genio mismo de la comprensión del arte, su idea «científica» del arte mismo. Véase, si no, lo que entiende cada uno de los dos por la palabra *vuelo*. Vuelo, Pájaro, Pez, Gallo, Tortuga, Leda, Velocidad no son para Brancusi motores de la creación artística, sino su resultado último. Su idea de la perfección. De la realidad como perfección en su esencia pura. Se diría un reclamo a la idea platónica, si no supiéramos ciertas opiniones de Platón en materia de arte, históricamente configurado.

Trabajar vuelos

«Yo no trabajo pájaros sino vuelos». Trabajar vuelos. Anhelar vuelos. Ver vuelos. Realizar, plásticamente, *el vuelo*. El pájaro no es una materialidad biológica traducida plásticamente. Es la realidad plástica de una idea tenazmente elaborada. En su propio vuelo. Nada es el pájaro sin su propio vuelo. Ahí están la *Maiastra*, pájaro maravilloso, pájaro en el espacio. Vuelo puro centrado en su propio movimiento. Sin alas y sin los compases perceptibles del movimiento mismo, mágico conjuro del Movimiento.

Grave error es devolver esta idea a las preocupaciones típicas de una morfología de la cultura. Grave error y anticuada, enmohecida preocupación. Tornan a la palestra los viejos conceptos: *Urform, Urphänomen, Urkultur*. Ni el vuelo, ni el *Comienzo del mundo* nos llevan allí. También la forma ovoidal, esta forma originaria del mundo en Brancusi, es forma que atañe al vuelo. Así lo veía Pound, mientras a su alrededor alzaba sus nuevas catedrales góticas la morfología de la Cultura. Lo veía como conviene actualmente verlo: «Forma pura, libre de cualquier gravitación terrestre. Forma tan libre en su vida misma como las formas de los geómetras analíticos». Pero esta alta, pura geometría es la forma de algo que está siempre dispuesto a emprender el vuelo. La *Sabidu-*

ría de la tierra ha perdido su estupor infantil, su consternada deformidad telúrica. Las fuerzas de la tierra han iniciado el vuelo. Han emprendido la aventura del infinito. El pez, el huevo, el beso, el pájaro mismo acceden al destino último de la columna, en la sencilla geometría de un espacio sin confines.

Pero la *Sabiduría de la tierra* está siempre alerta tras la mirada penetrante, irónica del artista, que contempla el mundo. «Cuando dejamos de ser niños, estamos muertos.» Retorno permanente a la hora primordial, al momento auroral. Ser siempre niño. Vivir en el sempiterno estupor, en la permanente inocencia. No olvidar nunca el sentido originario de la deformidad telúrica y su índole vital. Y tras todo ello el constante esfuerzo humano, en el arte, en la vida. El combate tenaz con la materia. «Trabajando en la piedra descubres el espíritu de la materia, la medida de su propio ser; la mano piensa siguiendo el pensamiento de la materia.» La mano piensa. Piensa en unísono con la materia. Pensamiento de la mano. Pensamiento de la materia. Lección de alta significación para un tiempo en que el materialismo pretende haber alcanzado sus máximos triunfos. La mano del artista sigue la dirección que el espíritu le marca, para «espiritualizar» la materia. No es la materia la que manda. Tampoco el espíritu se mantiene en una actitud distante, olímpica, clásica. El acercamiento a la materia es un esfuerzo profundo, un enfrentamiento definitivo. El artista no se limita a esbozar «ideas» plásticas en inacabados encuentros «materiales» con la piedra, el bronce, la madera, el hierro. Hay como un intento de búsqueda de lo esencial de la materia. Búsqueda de sus esencias puras, morada de un espíritu que revierte sin sentido en la intencionalidad del artista, que se convierte así en elaboración única. Brancusi no ofrece prácticamente ningún ejemplo de obra simplemente «esbozada» en un primer intento, a la manera de algunos frisos del propio Fidias, de multitud de obras enormemente sugestivas en este sentido, de Miguel Ángel, o del mismo Rodin, el maestro mediante el cual se opera la ruptura con lo antiguo. Por ello, por su carácter simbólicamente excepcional, una obra como *Sabiduría de la tierra* se nos ofrece como plataforma y atalaya de la propia dimensión plástica de Brancusi.

La materia piensa

La materia piensa, la mano piensa y en el ser de la piedra mediante trabajo y esfuerzo se «descubre» el espíritu de la materia. Pero aquí interviene el estado de espíritu necesario para conseguir las obras de arte, o simplemente las «cosas». Porque la obra de arte es en su primera acepción del artista esto: *cosa.* Cosa que se hace. «Las cosas no son difíciles de hacer. Lo que es difícil es conseguir la capacidad de hacerlas.» El «estado de hacerlas», nos dice textualmente el artista. Lo que viene a decir un estado de trance, que implica al mismo tiempo un profundo esfuerzo contemplativo, síntesis absoluta de esfuerzo mental y emocional. Hay en Brancusi una mística de la obra de arte, que implica una vivencia personal, meditación profunda, ideas de lucidez incandescente y trabajo intenso. De ahí acaso el *leit motiv* temático de las obras de Brancusi. Los temas plásticos poseen según él un repertorio reducido. Lo que es constante, inagotable, es la capacidad de volver a darles forma acabada o de plasmarlas en formas repetidas y radicalmente distintas al mismo tiempo. Hay una inextricable relación entre

la obra lejanamente «vista» y la obra realmente «conseguida». «Ver lejos es una cosa, pero llegar allí es algo totalmente distinto.» Trabajar en la gleba del arte significa confrontar realidad e idealidad en el contenido mismo de la obra. Al platonismo de Brancusi se le confiere así una perspectiva *a posteriori*, la única válida. Sólo desde el punto de vista de la obra última y últimamente acabada, se puede configurar su, por otra parte, incontrovertible platonismo. Su ideal del arte, dominado por el principio de una lucidez y una inteligencia incandescentes. Ésta es su nueva lógica plástica.

Éste es el valor «insular» de su obra. Esta insularidad prefigura su esencia arcaica, primordial y su fuerza anticipadora del futuro. Su integración real en la vanguardia del siglo estriba precisamente en el carácter aparentemente paradójico de esta insularidad compleja. «Evidentemente, escribe Giulio Carlo Argan, la relación de Brancusi con la tradición es muy fuerte. Pero, ¿por qué? Estas conexiones que constituirían una limitación para otros artistas, son la razón de la grandeza de Brancusi. Creo que se puede decir que si otros artistas han superado la tradición, Brancusi, al contrario, la ha profundizado hasta encontrar la raíz humana común a todas las tradiciones y bien entendido a todas las expresiones populares del arte. No debemos olvidar que el problema del folclore, del arte popular, no es sólo un problema de Brancusi. Al principio de este siglo muchos otros artistas se interesan por los problemas del arte popular y basta recordar a Kandinsky, a Pevsner o, en otro plano, a Chagall.» Luego se recalca la *insularidad* de Brancusi al mismo tiempo que la dialéctica clasicidad-modernidad profundamente arraigada en el arte. Hay en Brancusi, en estos términos, una nueva imagen de la realidad, una especie de «centro nuevo de la imaginación creadora. Si se considera a Brancusi clásico, si está cerca no solamente de Fidias sino más bien de los escultores griegos de los siglos VI y VII, creo que se puede descubrir una clave para la interpretación del arte. Para los escultores antiguos, para los escultores griegos, el período arcaico significaba una isla de civilización con un entorno de los dominios de la prehistoria, los dominios de los mitos negros, los dominios de una concepción de la realidad contraria a la vida de los hombres. He aquí por qué el trabajo de estos escultores es tan claro, tan puro en la expresión de la forma. Es la lucha de un mundo que no tiene aún historia, contra las tinieblas.»

El artista y su mundo

Conviene detenerse en esta fijación amplia de la posición de Brancusi. Su posición histórica es más difícil que la de una luz que arranca de las tinieblas originarias. Tras sus obras hay una doble historia consumada. La historia del arte de Occidente, terminada, unas vastas y confirmadas experiencias, donde surgen las tinieblas de una barbarie segunda. Aquella barbarie que Gianbattista Vico llamaba la barbarie de la reflexión. En otras palabras, la crisis, la decadencia ineluctable del arte. Pero otra historia, la de su propio contenido racial, es distinta. En ella se contienen reservas de pureza, de luz solar, de virtuosidad geométrica de las formas, que se vierten en las posibilidades expresivas de un arte popular que Brancusi traduce, conoce y vive en sus nuevas formas de creatividad. Partícipe de estas dos historias, «Brancusi trabaja en soledad. En el mundo contemporáneo está rodeado de una realidad que contradice, en cierto modo, su traba-

jo de artista. No es un mundo prehistórico, no es el dominio del poder negro, del poder oscuro, de la realidad, sino que es el mundo de la civilización industrial, mecánica, tecnológica. Y la fe que Brancusi ha mostrado siempre en su arte está en contradicción con esta realidad tecnológica. El problema que él plantea puede considerarse como opuesto y paralelo al de Mondrian, otro clásico de nuestros tiempos. Para Mondrian el problema es el espacio, un espacio sin cosas, un espacio que es al mismo tiempo una realidad absoluta y una virtualidad absoluta».[1]

Éste es uno de los problemas esenciales en Brancusi, y donde Argan se equivoca en su apreciación. En otra ocasión hemos visto lo que significa la cuestión del espacio en Brancusi, sus implicaciones ontológicas. Este valor ontológico no lo capta Argan en su axiología objetiva del arte de Brancusi, al referirse a un así llamado «nominalismo» de los objetos. Las «cosas» de Brancusi, a las cuales el artista alude tantas veces, son tales, sólo en cuanto componentes de una realidad espacial, un «topos» que es al mismo tiempo «morada» del artista y como tal accede a una configuración arquitectónica, y a una dimensión espacial cuya «infinitud» es ontológica y no simplemente nominalista. El tema del espacio en la escultura de Brancusi, en sus «cosas», nada tiene que ver con la dialéctica individual-universal. Ni siquiera el deseo de ennoblecer esta forma de nominalismo artístico, al atribuirse a Brancusi la capacidad de unir lo individual y lo universal, satisface. El espacio es para él, al mismo tiempo, vivencia interior, aspiración de sus «cosas», y forma universal. Tampoco es cierta la diferencia establecida entre Picasso y Brancusi, en el sentido de que el primero rechaza la repetición y se atiene a la invención, mientras en el segundo son una realidad las dos. En ambos, la invención y la repetición forman parte del método y del modo de practicar el arte. Con la sola diferencia que en Picasso, la repetición certifica la «historicidad» de su arte, mientras en Brancusi autentifica el anhelo absoluto, la fuga del tiempo, la tendencia de rechazar la historia y sumergirse a través de vivencias espaciales en lo *absoluto*.

Ética y estética

En Brancusi, el principio ético y el principio estético son una misma cosa. Ellos forman parte de su idea del arte como valor absoluto. «Lo bello es la absoluta equidad.» Tropezamos con otra componente racial. El sentido de la ética, que en la creación y la vida, es justicia, *Dikê*, ética y estética. La palabra posee un contenido hondo y decantado para quien sabe lo que significa en rumano y para los rumanos esto: *dreptate*, equidad, justicia. Una forma de ser, una coordenada del alma, superior a todas las demás. Un término de referencia, del cual se reclaman todos los restantes. Incluso el sentido de la belleza, los valores estéticos, los dominios de la imaginación creadora. Estamos más cerca, con ello, del Eros platónico, de la espiritualidad y la belleza creadora, que de toda concepción estetizante contemporánea. El discurso de Diotima del *Simposio* platónico se incorpora en una realidad del arte que es nuestra y que marca los anhelos de perfección humana subsistentes en un tiempo de confusión y ambigüedad en el campo

[1] Cfr. *Giulio Carlo Argan*, Arta lui Brâncusi si Arta actualâ *en «Colocviul Brâncusi», Bucarest, 1967, páginas 129-130.*

específico de la creatividad y la imaginación. «Lo bello es la absoluta equidad.» Volvemos en cierto modo al *ethos* platónico del arte, aunque estemos lejos, esta vez, de una cierta concepción pragmática de las artes al servicio de la *Paideia,* que emana del espíritu de la *República* platónica. Pero una cierta idea del arte como autoafirmación del hombre, que los griegos forjaron, perdura y marca el concepto del arte de Brancusi.

Esencia de las cosas

En pleno formalismo artístico de las vanguardias contemporáneas, Brancusi no concede significación alguna a la forma exterior de la obra de arte, sino a la capacidad de captación de la esencia. La esencia de las cosas traducidas en obras de arte. «No la forma exterior es la real, sino la esencia de las cosas. Partiendo de esta verdad, es imposible que alguien exprese una cosa real imitando la superficie exterior de las cosas.» Testimonio profundo éste, de la naturaleza del arte, en pleno triunfo de la forma, en la teoría de la *Gestalt.* Pero testimonio que encuentra su eco en la búsqueda que, por otra parte, algunos artistas de vanguardia, un Juan Gris, un Kandinsky o un Paul Klee, realizan tras los elementos estructurales del arte. Pero la «esencia de las cosas» posee en la idea de Brancusi una doble vertiente: se trata al mismo tiempo del sentido profundo de las cosas que están allí en el mundo y de la transferencia de este mundo esencial a la realidad del arte. Una realidad plástica que es distinta, de distinta naturaleza, de la realidad de las cosas en sí.

El arte constituye una realidad distinta de la realidad de las cosas, pero sólo la captación de esta primera realidad hace posible la segunda realidad, que es el arte. El arte es absoluta claridad. «No busquéis aquí fórmulas oscuras o misterio.» Pero tras esta perfecta claridad, el milagro existe. El milagro es la propia existencia del artista, del creador. «Mi vida ha sido sólo una sucesión de milagros.» La aventura de la imaginación, el esfuerzo creador, la obra acabada, ellos sí participan del milagro, del misterio, de las fuerzas luminosamente indescifrables. La vanguardia auténtica nunca ha excluído este sentimiento en torno a la naturaleza misteriosa del arte en cuanto producto del artista. Ahí está si no el testimonio de Kandinsky al hablar de «las vibraciones del alma» *(Seelenvibration)* y de la relación mística entre la obra de arte y la existencia del artista. «Auf eine geheimnisvolle, rätsel-mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk aus der Künstler.»[2] En esta relación mística laten las fuerzas activas del arte, reflejo de la esencia de la vida real. La esencia de las *cosas* que diría Brancusi.

El artista y su obra

La relación íntima, misteriosa entre el artista y la obra de arte, Brancusi la personifica en el grado más alto y más significativo. Se trata de una relación sencilla, pausada, sin saltos, cuya expresión patente es la obra del escultor. Se trata de una relación que implica a su vez otras tantas relaciones. La primera entre ellas es la que existe entre la cosa en sí y el pensamiento. La cosa es, para un artista como Brancusi, en primer lugar, el

[2] Cfr. *Vasili Kandinsky,* Über das Geistige in der Kunst, *Bentelli Verlag, Berna, 1973, p. 132.*

material plástico. El pensamiento del artista se acerca al material, con ánimo de comprensión, no de desafío. Admira la piedra que accede a nosotros a través de la acción pulimentadora del tiempo y en cuanto tal es ya, en sí, obra de arte. Considera la madera un material específico de determinadas inclinaciones plásticas. Para él solamente la plástica popular rumana y las esculturas africanas han sabido «entender» la esencia plástica de la madera, trabajándola de una manera original.

Pero la cosa como tal, la cosa como entelequia artística no es materia inerte. Ya lo señalaba Heidegger al hablar del origen de la obra de arte. «La cosa, en su modesta insignificancia, es lo más rebelde al pensamiento.» En su materia informe ella se constituye, por su propia naturaleza, en desafío. Se repliega sobre sí misma y la dificultad que el artista encuentra para acceder al propio ser de la cosa se incorpora a la propia esencia y originalidad de la obra plástica. Esta forma originaria de repliegue no abandona nunca la materia a medida que se convierte en obra de arte por mano del artista. De tal forma que, incluso como obra de arte en elaboración o acabada en pleno proceso de transformación de la materia «informe» en materia «formada», la cosa como tal existe, es algo importante, determinante del carácter de la obra de arte. Un artista como Brancusi, mediante su actitud ante la materia plástica, ante la cosa, percibe la dificultad de la relación, y su «serenidad» artística es un resultado último, no un simple propósito inicial. Este tipo de autoconciencia artística se integra en la comprensión del arte a través de lo que Heidegger llama el advenimiento de la verdad del arte. Una suerte de advenimiento que es un devenir. El devenir de la verdad «puesta en obra». La verdad realizada en la obra de arte a través del encuentro del artista con la materia. En estos términos la obra de arte «hace posible, en su esencia, al creador», al artista. Es lo que hace que Heidegger vea en el artista el origen de la obra de arte y viceversa, en la obra de arte, el origen del artista mismo. Lo que en definitiva lleva a esto. A que el «origen de la obra de arte y del artista sea el arte».

A la verdad del arte en sí y a la verdad de su tiempo en el arte, Brancusi le ofrece una dimensión auténtica en su obra. La plástica en la edad atómica, plástica de los anhelos de una nueva edad cósmica, es esencialmente el sentido de la plástica de Brancusi. Plástica de una tensa, absoluta serenidad alcanzada con un esfuerzo de grandes tensiones de la mente, del oficio, de la mano, de la captación de la esencia de las cosas. Indiferente le es al artista la «forma exterior de las cosas». Él busca en ellas la realidad, su realidad. La «esencia de las cosas». Ésta es la gran verdad. Fiel a ella, al artista verdadero le es «imposible» expresar «la cosa real imitando la superficie exterior de las cosas». He aquí la profunda novedad de la aportación de Brancusi al arte de su siglo. Un arte que se hace partícipe de lo que es del siglo: el movimiento, la dinámica, los frutos reales de la técnica y el progreso.

El «primitivo» Brancusi, el «arcaico» Brancusi, el «popular» artista Brancusi, imprime a su arte, como ninguno, de una forma mucho más elocuente de lo que logra hacerlo la plástica futurista, el ritmo dinámico específico del triunfo de la técnica y el movimiento. Nada agresivo hay en ello, al modo de los futuristas. «Yo he querido que *Maiastra* levante su cabeza sin expresar a través de este movimiento orgullo, soberbia o provocación. Ha sido el problema más difícil y sólo después de un largo esfuerzo he logrado realizar este movimiento integrado en el arranque del vuelo.» El movimiento es una

dimensión integral, absoluta, de la realidad. Es inconcebible su descomposición en detalles o momentos cinematográficos. Ni la descomposición futurista boccioniana donde «la vibración y el movimiento multiplican innumerablemente cada objeto». Realizando la «famosa afirmación del *caballo corriendo que no tiene cuatro patas sino veinte*» y queriendo alcanzar así «formas únicas de continuidad en el espacio», de acuerdo con el célebre *Manifiesto de la escultura futurista,* de Boccioni. Porque en realidad lo que Brancusi pretende alcanzar no son «síntesis» artificiales de materia y plástica sino la realidad misma. La realidad captada plásticamente como vuelo-puro, movimiento-vuelo, dinámica-vuelo, realidad-vuelo, «Cuando veáis un pez no penséis en los detalles de sus escamas, pensad en la velocidad de su movimiento, en su cuerpo brillante y flotante visto a través del agua. He aquí lo que he querido expresar. Si hubiera reproducido sus aletas, sus ojos y sus escamas, habría detenido su movimiento y hubiera obtenido una simple ''muestra'' de la realidad. Pero yo he querido sorprender el brillo de su alma.» Este sentido de la profunda meditación del arte, hace que Brancusi no sólo no sea un artista desarraigado en su siglo, sino el artista que mediante el arte capta los anhelos profundos de su tiempo desde la posesión de unas raíces firmes, poderosas. De ahí la seriedad, el optimismo, la serenidad de su arte.

En una época cuyo espíritu parece indicar el radical desarraigo del hombre entregado a la inestabilidad de las cosas técnicas, este artista de viejas y firmes raíces reconoce y hace suya la importancia de la técnica, asumiéndola en su propia raigambre e integrándola en la idea profunda que él mismo tiene del sentido del arte como captación y transfiguración de la realidad. Porque el mundo de la técnica no es para este artista-sabio, este Sócrates rumano que lleva a cuestas su sabiduría de la tierra a través del mundo, algo ajeno a su dimensión humana. El mundo de la técnica él lo acepta, lo comprende, lo hace serenamente algo inseparable de su oficio y de su arte y lo integra en la tierra firme de su morada natal, de la cual sus pies de vagabundo genial nunca se han despegado.

Columna del infinito

De esta morada arranca también, y no hubiera podido ser de otro modo, su aspiración plástica más alta. Su *Columna del infinito.* Se trata de un tema que está siempre presente en la integración plástico-arquitectónica de Brancusi. Es uno de tantos *leit motiven* que caracterizan su obra. Pero se trata esta vez del culminante. Y con él, el artista vuelve, armado con los datos de la técnica de la edad atómica, a un motivo ancestral. En realidad el motivo lo había llevado siempre dentro como un preanuncio de plenitud, encerrado en el regazo eterno de la «sabiduría de la tierra». La *Columna del cielo* es un viejo motivo arcaico que los etnólogos han sabido describir en su funcionalidad más elocuente.[3] De vuelta a su tierra en la plenitud de los años y la obra, el artista realiza el prodigio plástico, arquitectónico y técnico de la *Columna del infinito* de Targu-Jiu.

[3] Cfr. *Romulus Vulcanescu,* Coloana cerului, *Ed. Academieie R S R, Bucarest, 1972.*

Corren los años 1937-38. El tema, como se ha dicho, ha sido permanente en su experiencia artística. Pero tras su propio tema y la correspondiente mutación significativa en fórmulas sucesivas, está la forma originaria y el contenido mitológico de uno de los más antiguos y más significativos monumentos de la cultura arcaica rumana. Y una realidad que justifica esta afirmación de un estudioso: «En la historia de la cultura popular europea, la columna del cielo marca uno de los temas palingenésicos de la creación superior de la mitología cárpato-balcánica».[4] Se trata de un tema que se inicia en el neolítico rumano, concretamente en la civilización de Cucuteni y se perpetúa en el dominio artístico y poético hasta el siglo XX. Mircea Eliade habla, en un estudio sobre *Brancusi y las mitologías,* de la importancia del tema mitológico registrado históricamente, de la *Columna del cielo* cuyo simbolismo es característico ya de las culturas megalíticas y marca la aspiración de la cultura autóctona «hacia la ascensión hacia un cielo de las cosmogonías arcaicas y primitivas». La transposición en el arte de Brancusi del tema se configura como «ascensión extática, desprovista de todo carácter místico» *(cfr. Têmoignages Brancusi,* París, 1967).

El tema ha sido para Brancusi una especie de «obsesión» constante. El tema se vierte a través de los años en varios modelos, donde los materiales serán sucesivamente, entre 1918 y 1937, madera, yeso y acero. Solamente el tema de la *Maiastra, El pájaro maravilloso* y sus distintas versiones, puede igualar esta gran obsesión a cuyo servicio el artista consagra constantes ejercicios de modelado. La «idea» está adquiriendo también, a lo largo de los años, su conformación definitiva. Ella se traduce en la *Columna sin fin* (éste es el título definitivo que el artista le asigna) de Targu-Jiu, concretamente definido por el mismo como símbolo de la ascensión permanente de las generaciones «cuyo deber es crear sin descanso a un nivel cultural cada vez más alto». Culminación del ideal artístico del propio Brancusi, en términos de optimismo, de progreso, de integración de la edad de la técnica en la eternidad y modernidad de la condición humana. Pero en ello culmina, además, su idea del arte en lo que al espacio plástico se refiere. Su signo esencial sigue siendo el vuelo. Esta vez, aspiración última, el vuelo ha adquirido la verticalidad perfecta. La *Columna* es una sucesión de alas. Los «pájaros», los «gallos» y los «peces» de Brancusi aspiran a una integración plenaria. La integración de una columna sin fin, modelo escultural, abierto, de alcance arquitectónico «ideal» expresando el carácter «infinito» del espíritu y de la materia a la vez.

Plenitud del tiempo

En esta idea plenaria de su arte, Brancusi ha querido incorporar la realidad de su tiempo. La técnica y sus posibilidades, que para este artista, inmerso en la vida de su época, no son simples elementos instrumentales sino valores esenciales, modos auténticos de expresión de la creatividad del hombre. Su espíritu no sigue la pauta de la fascinación futurista por las cosas técnicas y la singularización de sus perfiles. La vieja idea de unas culturas arcaicas, el mito del árbol cósmico y de la columna del cielo, acceden a su forma plástica en acero que el artista planea en los menores detalles, pero cuya

[4] Ibídem, *pp. 5 y 221.*

realización «práctica» confía esta vez a técnicos de profesión. Escoge para esta obra última su tierra de nacimiento, la pequeña ciudad de Targu-Jiu, distante pocos kilómetros de su aldea natal, Hobita, y allí realiza marcando los centros arquitectónicos y plásticos de un complejo urbanístico, su *Puerta del beso,* su *Mesa del silencio* y su *Columna infinita.* Tras la realización plástica están los elementos simbólicos. Tras estos mismos, las raíces de una cultura que Brancusi sabe con plena conciencia que es suya. Pero todo ello conviene integrarlo en algo mucho más significativo: la capacidad creadora, actualizante, dinámica, fruto de inspiración personal, trabajo duro y tensión mental y corpórea, que el artista posee en alto grado, con plena conciencia de lo que todo ello representa en la permanencia de su obra. En función de esta conciencia, Brancusi fue un revolucionario. Un artista que, descendiente de su propio pasado, supo abolir el pasado de la propia plástica occidental e instaurar una nueva edad de la plástica moderna. Pero se trata de un grande y por tanto de un solitario. El artista plástico por excelencia, que a través del esfuerzo y la acción constante sobre la materia, ha alcanzado la contemplación y la espiritualidad, el artista único que ha sabido establecer un diálogo interior con la materia y ha sabido ofrecer al movimiento la inefable dimensión del vuelo, ha impuesto su soledad, no ha tenido discípulos ni continuadores. Y, sin embargo, ¡tanto de la aventura del arte contemporáneo está contenido en su obra, en sus ideas, en sus modos de expresión! Perdura tras él, como observaba David Lewis, un influjo enigmático, silencioso, implícito en la mejor plástica actual. «Sus formas simplemente tranquilas, casi abstractas, reflejan una serie de actitudes creadoras que constituyen una base de desarrollo de la plástica moderna. El callado influjo de su visión da la vuelta al mundo. Y hay pocos escultores que trabajan hoy con medios modernos de expresión colocados enteramente fuera del poder de su ejemplo.» Por ello, no es de extrañar que Jean Arp haya visto en la *Señorita Pogany* la «abuela feérica del arte abstracto». Fue, en efecto, él quien descubrió el arte abstracto y agotó todas sus posibilidades hasta el punto de rechazar para sí mismo esta estrecha etiqueta. Alcanzó las dimensiones esenciales, geométricas, últimas, del fenómeno plástico, las convirtió en ideas escultóricas, dio forma a vivencias míticas ancestrales, acarició todos estos símbolos con una paciencia táctil e infinita en infinita sintonía de la mano y la mente, y convirtió todos estos símbolos geométricos en formas espirituales de las cuales emana, en actitud serena y eternamente joven, la idea que cada una contiene. Un demiurgo, Sócrates hirsuto de mirada irónica y penetrante, forjador de arquetipos plásticos, que se reclaman sin cesar de aquella fuente de energías creadoras latente en una eterna *Sabiduría de la tierra.*

Un *post-scriptum Brancusi* tiene inexorablemente que seguir de ida y de vuelta esta trayectoria: de la *Sabiduría de la tierra* a la *Columna sin fin.* El artista de las formas acabadas, últimas, que contrarían el ideario de Goethe, sabe integrar esta trayectoria precisamente en esto: en una sabiduría que no tiene comienzo y en una columna que no tiene fin.

Jorge Uscatescu

Epistolarios de escritores: escritura y persona

«Parezco tardío y premioso en la novela y es todo lo contrario. *La Regenta,* que al parecer me llevó tanto tiempo, la escribí como pocos habrán escrito por lo tocante a la celeridad. Lo que hay es que dedico muy poco tiempo a la materialidad de escribir; en cambio, allá en mis adentros, hago sobre cada tema diez o doce que se me olvidan. Digo esto porque no es elogio propio, sino hasta lo contrario en opinión de muchos. Tendrán razón, la tienen, de fijo, pero de mí puedo decir, que o escribo deprisa o no escribo.»

Este fragmento de una carta de Leopoldo Alas, «Clarín», a su querido amigo el crítico catalán José Yxart es suficientemente reveladora de los entresijos en los que surge una obra literaria, en este caso *La Regenta.* Lo que importa es la novela, evidentemente, pero ante una narración tan magistral como ésta (uno de los hitos de la narrativa española del siglo XIX) es lógico este deseo, no sólo erudito, de conocer todo lo relacionado con su concepción y realización. No hay medio más apropiado para ello que rastrear la correspondencia de la época para formarnos una idea cabal de todo el proceso seguido por el autor.

En el caso de «Clarín» el material es abundante. Periódicas cartas se cruzaban entre el crítico metido a novelista (aunque a la larga haya sobresalido en esta actividad) y los escritores más conspicuos del momento. Armando Palacio Valdés, José María de Pereda, Marcelino Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Jacinto Octavio Picón, Narcís Oller y Francisco Giner de los Ríos expresan por este conducto su opinión sobre la obra que tímida pero tenazmente les recomienda su autor, al tiempo que se explaya con estos amigos sobre las dificultades con que ha tropezado o sobre las intenciones que hacen correr su pluma.

El conocimiento que todo este material nos ofrece sobre *La Regenta* es imprescindible para su análisis crítico y sabrosísimo para quienes desean profundizar en los aspectos humanos o literarios de su creación. Un estudio reciente de María José Tintoré [1] revela múltiples circunstancias de su escritura y los abundantes juicios que mereció, más elogiosos en las misivas particulares que en los papeles periódicos, aunque su investigación concluye que la acogida que se le tributó estuvo lejos de ser tan fría como siempre se ha creído.

En la correspondencia a que aludimos se aprecia claramente cómo ocultó a sus amigos que se encontraba escribiendo una novela que titularía *La Regenta,* o, al menos,

[1] *María José Tintoré:* La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo. *Prólogo de Antonio Vilanova. Barcelona, Lumen, 1987.*

casi todo lo relacionado con su contenido; no esconde, sin embargo, su miedo a ser tratado con dureza por quienes recibieron los varapalos que propinaba sin piedad en su cometido de crítico cuando una novela no le placía («¿Con qué cara voy a insultar en adelante a los demás?», pregunta a Galdós en un alarde de sinceridad).

También por el intercambio epistolar llegamos al conocimiento de los juicios que la lectura de *La Regenta* provocaba en sus ilustres corresponsales. Pérez Galdós, por ejemplo, le echa en cara «la preocupación por la lujuria» que trasluce la obra, opinión que explicita con el siguiente comentario: «Bien se me alcanza que toda la vida humana, como la tierra sobre sus polos, gira sobre el pivote del acto de la reproducción de la especie; pero así como en la vida no aparece éste sino en ciertas y determinadas ocasiones, porque la cultura lo disimula y como que quiere aparentar otra cosa, el libro debe a mi juicio ofrecer una veladura semejante».

Parecida apreciación encontramos también en Pereda quien, al lado de algunos elogios, no deja de expresar sus reparos. No aprueba el retrato que el novelista traza de la madre del Magistral, por «la flaqueza repugnante que Ud. le atribuye de proporcionar a su hijo criadas guapas y ponerlas a dormir cerca de él para que todo quede en casa». Concluye la carta dándole la enhorabuena con reservas, «porque al cabo se trata de un libro que en conciencia tengo que ocultar a la curiosidad inexperta de mi hijo mayor, que comienza ahora a reparar en las mujeres guapas y en las obras bien escritas».

Igualmente pacato se manifiesta Menéndez Pelayo, puesto que en su misiva, después de asegurar que la prosa de «Clarín» «ha ganado mucho en precisión, y al mismo tiempo en jugo y en virtud descriptiva», le confiesa que «no me acaban de parecer artísticos ciertos tonos crudos que harán de fijo que las gentes de Oviedo le saquen a Ud. los ojos».[2]

Pero no es de Leopoldo Alas de quien queremos hablar en exclusiva, sino de la importancia de los grandes epistolarios para formarnos una idea completa de la trayectoria humana y literaria de los más ilustres escritores. Al hilo de sus confidencias y de esa comunicación que fluye espontáneamente con los corresponsales más o menos amigos, se pueden reconstruir las peripecias de una existencia, las intenciones que llevan a la composición de una obra, las dificultades que encuentran en su redacción, los logros y fracasos en relación con los propósitos iniciales, el grado de satisfacción que manifiestan cuando el original es enviado a los editores, su estado de ánimo ante los comentarios o críticas recibidas y tantos otros aspectos que resulta curioso conocer si deseamos adentrarnos en los intríngulis de un texto.

Los escritores españoles no han sido muy amigos de redactar cartas, como no lo han sido tampoco sus coetáneos de otras profesiones. Lo mismo ocurre con la falta de afición a confesarse con los diarios o a retratarse en las autobiografías y memorias. Parece una tara más de nuestra idiosincrasia, muy propicia a oropeles y vanidades, pero poco amante de ese desnudamiento que escritores de otros países practican sin rubor. Tradicionalmente les ha producido una incorregible vergüenza que sólo han vencido en ca-

[2] *Marcelino Menéndez Pelayo:* Epistolario. *Edición Manuel Revuelta Sañudo. Tomo VII. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984. Pág. 86.*

sos aislados o para justificarse ante sucesos que les sobrepasan (verbigracia, los que vivieron y sufrieron la guerra civil).

En el caso de la ausencia de cartas pienso que deberíamos referirnos también a la pereza que nos invade ante esta forma de expresión. Nunca encontramos el momento apropiado para confiar al papel los juicios o notas que deseamos transmitir. No es que se rechace por principio este sistema, sino que lo postergamos para momentos alegres si estamos decaídos o para instantes más sosegados si nos hallamos excitados por la tensión de los acontecimientos. Si no hay más remedio que ponernos a ello, lo confiamos todo a una breve esquela que nos hace salir del paso de cualquier manera. «Otro día te escribiré más pausadamente...», mentimos. Porque ese día no llega nunca.

Otras razones apoyan tamaña pereza y dejadez. Por un lado, la propensión que manifestamos los españoles hacia la conversación: la comunicación oral prima sobre cualquier otra y fluye caudalosa en cualquier circunstancia y frente a cualquier prisa. Por otro, el respeto que sentimos hacia el papel impreso nos ha dominado en toda época: esa desconfianza aldeana a lo que se notifica por escrito inhibe muchas voluntades que no se atreven a exponer así los pensamientos o deseos más íntimos. *Scripta manent,* piensan muchos para sus adentros, y se escudan tras el recelo ancestral que les hace maliciarse del uso que pueda darse a las palabras que en un rapto de sinceridad desahogamos sobre el papel.

Son comportamientos que resultan incomprensibles en otros países con mayor tradición epistolar, con menor capacidad de relacionarse y confesarse con desconocidos. El impudor ante la revelación de intimidades no se vive allí como una transgresión pecaminosa que es un poso más de la cultura judeocristiana que nos sustenta, sino que el desnudamiento se efectúa de forma espontánea y no culpabilizadora.

Antes de su muerte, el escritor británico E. M. Forster, de quien son tan conocidas las novelas *Un pasaje a la India* y *El más largo viaje* como su homosexualidad, entregó al biógrafo que se había interesado por componer el relato de su existencia, un valioso material que incluía los diarios que había ido redactando durante años y la voluminosa correspondencia que conservaba. «Así ya se puede trabajar», nos comentaba admirativo el hispanista Ian Gibson que llevó dos décadas tratando de aquilatar al máximo todos los datos de interés en torno a Federico García Lorca y quien daría media vida por encontrarse sobre su mesa con todas las cartas que escribió o recibió el genial poeta granadino.

No hace mucho [3] el académico Julio Caro Baroja se lamentaba públicamente de una carencia: la del género «curioso y peregrino», como definía al epistolar. Sin embargo, señalaba algunas excepciones, la de «algunas gentes que en el pasado siglo y a principios de éste gustaron de escribir y recibir cartas». Citó el caso de Unamuno (del que afirmó que su correspondencia era incalculable), Ortega y Giner de los Ríos. Deploró que otros escritores —entre los que se incluía— hubieran sido tan sobrios en este menester.

De tres escritores que afortunadamente no fueron sobrios en la aproximación escrita

[3] *En la presentación de la editorial El Arquero (15 de diciembre de 1987), cuyo primer libro es el que contiene la correspondencia entre Unamuno y Ortega, que más adelante comentaremos.*

a los amigos, colegas o admiradores vamos a repasar su bibliografía. Tuvieron la suerte o la precaución de no perder tales hojas volanderas, que no en su totalidad, pero en una parte muy considerable han llegado hasta nosotros y han podido ser estudiadas por los especialistas en su obra o por los biógrafos, para extraer de ellas abundantes datos y pistas. De esta manera conocemos mejor sus libros, pero sobre todo así nos ha llegado un hálito de humanidad que les hace más cercanos y amigos.

1. Menéndez Pelayo: más de doce mil cartas

Sólo una inteligencia privilegiada y una capacidad de trabajo que supera en mucho los parámetros habituales explican la fecundidad de que hizo gala el polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo a lo largo de su no larga vida. Los libros salían de su telar a velocidad parecida a la que entraban los volúmenes, incunables y raros en su bien dotada biblioteca de Santander, que constantemente tenía que ser ampliada para dar cabida a las muestras de su voracidad libresca.

La filosofía, bibliografía, crítica literaria, historia y erudición recibieron incesantes aportacioens con sus trabajos, que en algún punto pudieron resultar equivocados o mal orientados, pero que siempre supusieron un avance respecto a la ciencia de su tiempo y han servido de base para ulteriores desarrollos. Decenas de obras, investigaciones, traducciones y prólogos se le deben, pero su magisterio se extendió asimismo por conducto epistolar y las más de doce mil cartas recogidas (entre las enviadas y las recibidas) dan prueba de su fabulosa habilidad para compaginar la producción propia con el intercambio de noticias personales, de juicios sobre libros o acontecimientos de actualidad, directrices para futuros ensayos, consultas sobre cuestiones dudosas... Más de un intelectual de nuestros días acabaría agotado aunque sólo tuviera que atender a semejante volumen de correspondencia.

Dado que se trataba de un individuo que conservaba con esmero los papeles personales y que dispuso antes de su muerte todo lo relativo al uso y custodia de éstos y de su espléndida biblioteca, toda esa masa de cartas ha podido ser estudiada y divulgada. A partir de la fecha del fallecimiento (1912) los investigadores han ido teniendo acceso a este material y fruto del interés que han comprobado que posee es una verdadera floración de epistolarios particulares que han aparecido desde entonces. El prestigio de don Marcelino hizo que muchas de sus misivas, en poder de los destinatarios, fueran guardadas con interés por parte de éstos y publicadas por fin o entregadas a la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, que las ha dado a conocer.

A estas alturas son decenas los epistolarios publicados y aún salen otros nuevos, algunos con anotaciones exhaustivas, como el que hemos preparado con las cartas del erudito menorquín José María Quadrado. Habría que destacar las que contienen la correspondencia cruzada con «Clarín», Gumersindo Laverde, Milá y Fontanals, Echegaray, Morel-Fatio, Pereda, Pérez Galdós, Tamayo y Valera.

Pero si estas iniciativas tienen un notable interés, mucho más debemos celebrar la edición del epistolario completo que, con el patronazgo de la Fundación Universitaria Española, corre a cargo del actual director de su biblioteca, Manuel Revuelta Sañudo,

y que ya se encuentra más que mediado, puesto que ha llegado al volumen decimotercero.

Un viejo proyecto, que albergaron los sucesivos responsables de tal biblioteca y de la edición nacional de las obras de Menéndez Pelayo, se va convirtiendo en realidad a un ritmo bastante vivo: la publicación de todas las cartas conservadas de y a Menéndez Pelayo aporta un conocimiento sobre éste de primera magnitud. En cuatro o cinco años la colección puede llegar a su término, a pesar de que la obra completa alcanzará veintitrés o veinticuatro volúmenes para incluir más de doce mil cartas (todavía no se pueden precisar tales extremos, pues el material es muy amplio y nuevas cartas, ignoradas hasta la fecha, se añaden a las existentes).

No hace falta que insistamos en la personalidad de Menéndez Pelayo, quien poseía «la flexibilidad de una clara inteligencia, una gran integridad de carácter y una incorruptible conciencia despojada de toda vanidad», al decir del recientemente fallecido Pedro Sainz Rodríguez. [4] Pues bien, su epistolario constituye una aportación extraordinaria que ha sido convenientemente apreciada por los investigadores. Para su editor, «lo que se transparenta en las cartas es siempre el hombre, el ser de carne y hueso, y este solo hecho, que tiene una infinidad de facetas, es el principal descubrimiento, sobre todo en un personaje como Menéndez Pelayo que ha sido traído y llevado de manera a veces desaprensiva e inmisericorde hasta convertirse en mito adorado por unos y denostado por otros. Impresiona ver al sabio que a vuela pluma, sobre la marcha y de corrido brinda informaciones complejas y juicios certeros sobre los temas más dispares; pero es también enternecedor sentir al mismo tiempo al hombre de increíble generosidad intelectual, de amplitud y liberalidad en trato y en ideas, capaz de reír y hacer bromas, de enamorarse perdidamente y de desesperarse por no ser correspondido, de gustar de la buena mesa y de la tertulia amigable. Muchos de estos aspectos, si no absolutamente desconocidos, no habían sido apreciados, puestos de relieve.» [5]

No es sólo el erudito montañés quien resulta beneficiado por el conocimiento que ofrece este epistolario, sino todos los que con él se cartean: son multitud los escritores —también de segunda fila— de los que aquí encontramos misivas que ayudarán a estudios o tesis doctorales que sobre ellos se preparen.

Espigar curiosidades en los tomos publicados es tarea placentera, pues los hallazgos son frecuentes y valiosos. Véase, por ejemplo, una cordial confesión por parte de Juan Valera de las diferencias políticas que le separaban de Menéndez Pelayo, con el escepticismo y la bonhomía de quien pasa por encima de tales desavenencias públicas para encontrarse unidos por la amistad y la común afición a las letras (al santanderino le acaban de elegir senador en representación de la universidad ovetense): «Ahora importa, en mi sentir, que Ud. se mezcle algo más en la política para que le tengamos pronto de Ministro y haga en Instrucción Pública mucho bueno que está por hacer. Siento que no estemos en el mismo partido político; pero ¿qué remedio? Y lo más tristemente chistoso es que estamos en opuestos partidos, no por ser opuestas nuestras opiniones e ideas, pues yo tengo la evidencia de que pensamos lo mismo en todo, sino

[4] *M.M.P.:* Epistolario. *Tomo I, pág. VI.*

[5] *Comunicación de Manuel Revuelta al autor de este trabajo. Vid.* YA, *25 de marzo de 1987.*

por esto que llaman disciplina de los partidos, que nos tienen como alistados en una tropa o pandilla y regimentados a Ud., bajo la bandera y mando de Cánovas, y a mí, bajo la bandera y mando de Sagasta, lo cual, por mucho que estimemos a los tales caudillos, es incómodo y algo vejatorio» (abril de 1893; tomo XII, página 219).

O la insistencia de José María Quadrado por sacarle un prólogo para sus *Ensayos* (que le llegó por fin y que puede calificarse todavía como el estudio más completo y penetrante sobre su obra): «Crea V. amigo de mi alma, que me hago cargo de conciencia de contribuir en tanta parte á hacerle perder el tiempo; pero V. es tan bueno que si yo no le cojo otro le cojerá... una copla, un bocetito para mi album... y á ese paso, antes de llegar para la España la hora del juicio universal, antes de sonar las trompas estéticas, todos ya, quienes más, quienes menos, gozaremos de la bienaventuranza al arrullo del juicio particular» (septiembre de 1892, tomo XII, página 58).

O las dificultades que encontraba Pereda para que tomara fuerzas una novela que se había propuesto escribir *(Pachín González* o *Peñas arriba* son los libros posteriores a esta fecha, pero ¿podían resistirse hasta el punto que deplora su, por entonces, frustrado autor?): «Yo ando algunos días hace metido con pocos alientos y de mala manera en el empeño de una novela, no ya montañesa, sino montaraz, de entre lo más enriscado de la cordillera Cantábrica; pero el poco conocimiento que tengo de aquellas regiones y la consiguiente dificultad de circunstanciar sus cosas, unido a las contrariedades mecánicas que este taller me ocasiona a cada instante, son trabas que no me dejan andar al paso que yo acostumbro, ni con la seguridad que se necesita cuando se va derechamente a alguna parte» (noviembre de 1892, tomo XII, página 94).

Una correspondencia de este estilo, sostenida a lo largo de los años, puede ofrecer muchas luces sobre una personalidad en la que deseemos profundizar. Si el objeto de nuestro estudio es el propio Menéndez Pelayo encontraremos aquí la información más personal y constante referida a sus años de actividad, que en su caso se extiende durante casi cuatro décadas. En este tiempo raro es el día en que no escribe una carta, si no son dos o tres, en las que sin duda se deslizan detalles de su labor o algunas opiniones que resultan de utilidad. En las misivas de sus corresponsales (porque las suyas no siempre se han conservado con la misma sistematicidad) se halla la respuesta o el comentario a las palabras que les dirigió y, por tanto, puede reconstruirse asimismo esta «conversación» escrita. Se trata, pues, de una información espléndida sobre cada uno de sus pasos, trabajos y preocupaciones que en pocos escritores ha sido igualada y, entre los españoles, jamás superada.

2. Rubén Darío: un bohemio que archivaba todas sus cartas

El volumen epistolar del poeta nicaragüense Rubén Darío es también considerable. Aunque no se vuelca en las misivas que salieron de su pluma, porque suelen ser más bien cortas y, en general, no profundizan en los estados anímicos, sino que se limitan a informar sobre su situación y los problemas con que se enfrenta, es posible seguir a través de su correspondencia los avatares de tan asendereada existencia.

Lo que llama la atención en un primer momento —como ha puesto de relieve un estudioso de este material, Dictino Álvarez—[6] es el aprecio que tenía por este medio de relación con los amigos y escritores de su tiempo. De una persona bohemia, enferma y constantemente en movimiento —sus viajes entre América y Europa, y de un país a otro, parece que no le dejaban respiro— cabría esperar que se hubiera dispersado semejante correspondencia, pero la sorpresa saltaba ante quienes, siguiendo sus pasos por España, se trasladaron al pueblecito abulense de Navalsauz. Allí, en la casa de quien fuera su compañera de muchos años y madre de su hijo Rubencito, se conservaba perfectamente ordenado en carpetas todo el arsenal epistolar (incluidas las copias de las cartas que dirigió a sus corresponsales).

Tan metódica disposición permitió a su fraternal amigo y editor de las obras completas, Alberto Ghiraldo, recoger algunas de las más destacadas misivas para el volumen de epistolario que, con el número XIII, incluyó en su divulgada edición. Y permitió asimismo que Dictino Álvarez compusiera una tesis doctoral en torno a la biografía del poeta y los contactos con los intelectuales amigos, basada en los papeles inéditos que pusieron a su disposición. Tal archivo (unos siete mil documentos, en su mayoría cartas) fue donado por Francisca Sánchez al Estado a cambio de una pensión vitalicia que se encargó de tramitar el matrimonio compuesto por Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde y trasladado por ellos mismos a Madrid el 25 de octubre de 1956, fecha singular porque coincidió con la concesión del premio Nobel de Literatura a un poeta español que también se carteaba con Rubén Darío: Juan Ramón Jiménez.

No conocemos una edición completa de todo este epistolario —lo que, sin duda, resultaría de utilidad a los numerosos estudiosos del máximo representante del modernismo—, pero estos papeles han sido repasados por sus biógrafos y anotadores de sus obras, porque en la mayoría de las ediciones actuales de sus libros aparecen referencias a explicaciones, confidencias o noticias que se contienen en las cartas. Ello denota el interés de que están dotadas y exigirían su publicación sistematizada en aras de la facilidad de su utilización. «Los biógrafos de Rubén Darío, a la luz de estos nuevos documentos, tendrán que rehacer su semblanza y retocar su perfil psicológico...», escribía alborozado Dictino Álvarez, deslumbrado por el hallazgo.

Han ido apareciendo epistolarios parciales que nos acercan al conocimiento de su personalidad y la de sus corresponsales, entre los que se encuentran Valle-Inclán, los hermanos Machado, Pérez de Ayala, Pardo Bazán, Alberto Insúa, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Villaespesa, Alejandro Sawa, Martínez Sierra y los amigos mallorquines Alomar, Alcover y Juan Sureda. De todos ellos es posible extraer datos y opiniones de valor.

Casi las primeras cartas en ser divulgadas fueron las cruzadas con don Miguel de Unamuno, no sé yo si en vida todavía del rector salmanticense. Durante muchos años las misivas de uno y otro buscaron las manos del amigo a quien se dirigían y, aunque al parecer no se encontraron jamás, el intercambio de opiniones les resultaba fructífero y les espoleaba en sus trabajos. Rubén Darío le escribe desde Madrid, desde París, des-

[6] *Dictino Álvarez:* Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles). *Madrid, Taurus, 1963.*

de América. Le pide sus libros y le anuncia el envío de los suyos. Comentan artículos que se han leído (en la prensa argentina, sobre todo) y se incitan a responder a esto o aquello (contra esto y aquello habría que decir unamunianamente).

Y, sin embargo, el genio de los dos poetas chocó con un cierto estrépito, como se pone de manifiesto en las primeras misivas, allá por el último año del pasado siglo. Ambos cruzaron las armas, pero las palabras —las cartas, en este caso— aunque salieran airadas pueden trocarse en amistosas a poca buena voluntad que pongan los contendientes. Observemos la filigrana conceptual que dibuja Unamuno sobre el papel para dar paso a la amistad que en adelante quedará sellada entre los dos:

> He de decirle, ante todo, que estoy conforme en cuanto en su artículo expone, y que creyendo tener yo razón creo que usted la tiene, cada cual la suya. Siempre me pasa que doy la razón a los que rebaten algún aserto mío. Quisiera pensar cada día de diferente modo, y reclamo el derecho a contradecirme. Lo que menos deseo es que los demás piensen como yo, porque acabaría por encontrarme solo en el mundo. Siendo cada cual como es, todos diferentes, y pensando según seamos, nos entenderemos mejor...

Las confesiones se sucederán después en este intercambio epistolar y algunas tendrán su importancia para entender al poeta de Nicaragua: «En cuanto a mí, le agradezco sus amables juicios, pero creo ser un desconocido suyo igualmente. Le confesaré, desde luego, que no me creo escritor americano... Mucho menos soy castellano. Yo, ¿le confesaré con rubor?, no pienso en castellano. ¡Más bien pienso en francés! O mejor, pienso *ideográficamente;* de ahí que mi obra no sea castiza. Hablo de mis libros últimos. Pues los primeros, hasta *Azul,* proceden de innegable cepa española, al menos en su forma» (1899).

Así podríamos continuar con una selección de párrafos significativos, porque los hay en abundancia, sobre todo por parte de Unamuno, quien siempre, con unos y con otros, se vertía torrencialmente en las cartas. Por otros corresponsales llegamos al conocimiento de ciertos detalles, no menos significativos de su bohemio comportamiento. Alejandro Sawa, por ejemplo, le reclama en una ocasión (1908) el pago de ocho colaboraciones que escribió a petición de Rubén Darío y que éste publicó con su firma en el diario *La Nación,* de Buenos Aires. «No te extrañe que en caso de insolvencia por tu parte lleve el asunto a los Tribunales y dé cuenta a *La Nación* y a tu Gobierno de lo que me pasa —le amenaza Sawa—. Yo lo haré todo y lo intentaré todo por rectificar esas anomalías de su conducta». Hubo acuerdo, al final, y no debió guardarle rencor el nicaragüense, puesto que después continúa aceptando sus sablazos y escribió el prólogo a su libro póstumo *Iluminaciones en la sombra.*

En otros epistolarios, de autores coetáneos suyos, encontramos también curiosas referencias a su persona y obra. Juan Valera demuestra el interés que siente por él —una crítica suya al libro *Azul* había contribuido a darle celebridad en la península— en las misivas que se cruza con Menéndez Pelayo. En el verano de 1892, cuando Rubén Darío visita España como secretario de la delegación que su Gobierno envía para los actos conmemorativos del cuarto centenario, Valera le aguarda con ilusión, como confiesa en una carta: «Rubén Darío, tal vez el mejor y más original autor que hay ahora en América, está ya en España. Supongo que andará viendo ciudades y aún no habrá venido a Madrid, pues o hubiera acudido a verme a mi casa o yo, que le he buscado por

las fondas, hubiera ya dado con él» (agosto de 1892). Más piropos en una carta del mes siguiente: «Rubén Darío, de cuyo poderoso y originalísimo ingenio me convenzo más cada día... Ni afectación, ni esfuerzo, ni prurito de remedar, porque todo en Darío es natural y espontáneo, aunque primoroso y como cincelado».

Es curioso contrastar tales lindezas como le dedica (y no directamente, por lo que no puede tratarse de un halago interesado) con otras páginas escritas de su mano, que no resultan tan favorables para el estro poético del nicaragüense. A Salvador Rueda le aconseja que se aparte de los propósitos a que le induce Rubén Darío en el pórtico de su libro *En tropel:* «Huya de las *bacantes modernas* que despiertan las *locas lujurias;* no busque los labios *quemantes* de *humanas sirenas,* arroje al suelo el yelmo de acero, el *broncíneo olifante* y todos los demás trastos que su amigo le regala...» ¿No habíamos quedado que no había afectación ni esfuerzo en los versos de Rubén Darío, sino que todo era natural y espontáneo?

Aludamos, por último, a una muestra más de predilección hacia el género epistolar por parte de nuestro poeta: las cartas líricas que dirige a varios amigos y que se contienen en un volumen de sus obras completas[7]. Son las epístolas que dedica a Juan Montalvo, Emilio Ferrari y Ricardo Contreras.

Pero hay más: en *El canto errante* se incluye la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», que constituye una verdadera carta en verso, en la que le da noticia de sus andanzas y del estado anímico en que se encontraba durante una temporada especialmente ingrata en la que hubo de buscar el sosiego que secularmente proporciona la «isla de la calma», Mallorca.

> Me recetan que no haga nada ni piense nada,
> que me retire al campo a ver la madrugada...

pero tiene que ganarse la vida, porque el médico que le aconseja descanso para su neurastenia hubiera hecho mejor en recetarle un libro de cheques del *Crédit Lyonnais,*

> y envíe un automóvil devorador del viento,
> en el cual se pasea mi egregio aburrimiento.

La visión de la mayor de las Baleares es colorista, cariñosa e intimista: una de las mejores descripciones poéticas que se le han hecho, al tiempo que ofrece toda la información sobre el reposo que ha venido a buscar en este invierno de 1906.

3. Miguel de Unamuno: una pasión que se transmite en las cartas

Ese fuego con que parecen estar escritas la mayoría de las obras de Unamuno crepita con el mismo ardor en las comunicaciones privadas. No era pose, en absoluto: el genio que llevaba a sostener posiciones beligerantes —a veces contradictorias— y que le mantuvo en tensión casi hasta el momento de su muerte surge con fuerza en los escritos periodísticos, en la actividad académica, en sus tomas de posición política, en variados

[7] *Rubén Darío:* Obras completas, *ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo y Andrés González-Blanco. Tomo II:* Epístolas y poemas, 1923-1929.

episodios de su polémica existencia. Nunca expresa aquiescencia pancista: hasta en un acto popular, donde todos suelen lanzar panegíricos encendidos y amables, como fueron los Juegos Florales de la Lengua Vasca (1901), hubo que escucharle una opinión sobre el vascuence muy distinta de las loas que organizadores y simpatizantes estaban acostumbrados a oír.

Naturalmente, ese ímpetu lo trasladaba de igual modo a las cartas. Son escritos largos, profundos, que descubren girones de su alma y que desafía las conveniencias y los oportunismos. No se calla cuando cree tener razón, aunque su educación consienta concesiones (lo hemos visto en el encontronazo que dio origen a su correspondencia con Rubén Darío y que a partir de ahí transformará las prevenciones en cordial amistad). Casi siempre se expresa torrencialmente y no hay contención para las alabanzas a lo que admira ni para los denuestos a lo que rechaza.

Muchas de las misivas de Unamuno se han ido publicando, desde una hora bien temprana. Las han recogido Carmen de Zulueta, Sergio Fernández Larraín, José Ramón Arana (las de Antonio Machado), Blanco-Fombona, Angel Marcos de Dios (corresponsales portugueses), amén de otros a los que nos vamos a referir por extenso. Pero carece Unamuno de una edición completa y anotada de su extenso y riquísimo epistolario. En su Casa-Museo de Salamanca deben conservarse todavía una buena porción de inéditos.

No es fácil escoger los párrafos más significativos, porque cada uno de ellos es revelador de una singular manera de ser, un caudal de informaciones sobre sus actividades y un posicionamiento ante las graves cuestiones que sacudían su ánimo, ya que nada parece que le dejara indiferente.

En la correspondencia con Francisco Giner, no édita hasta entonces y que comenta Gómez Molleda[8], se recoge el intercambio efectuado en la primera etapa rectoral del primero (1899-1914), donde se ofrecen las claves de la labor académica y social que se había impuesto, al tiempo que comenta otras actividades de esta época (por ejemplo, su temporal adscripción al socialismo), tal como iba confesando a su amigo Pedro Múgica. En una de ellas efectúa afirmaciones como las que siguen:

> Soy socialista convencido, pero, amigo, los que aquí figuran como tales son intratables, fanáticos, necios de Marx, ignorantes, ordenancistas, intolerantes, llenos de perjuicios de origen burgués, ciegos a las virtudes y a los servicios de la clase media, desconocedores del proceso evolutivo, en fin, que de todo tienen menos de sentido social. A mí empiezan a llamarme místico, idealista y qué sé yo cuántas cosas más. Me incomodé cuando les oí la enorme barbaridad de que para ser socialista hay que abrazar el materialismo. Tienen el alma seca, muy seca, es el suyo socialismo de exclusión, de envidia y de guerra y no de inclusión, de amor y de paz. ¡Pobre ideal!, en qué manos anda el pandero. (1895).

No menos interesante es el contenido de las cartas de Unamuno que volaban hasta la residencia del joven José Ortega, en Madrid y en Alemania, que han vuelto a publicarse ahora en una edición prácticamente definitiva[9]. «Ay querido Ortega! si viese usted qué tristezas, qué desengaños, qué desdenes se me van posando en el alma? Quieren hacerme político!!! Ir ahí, a Madrid? A ese indecente, a ese bochornoso, a ese indo-

[8] *Dolores Gómez Molleda:* Unamuno «agitador de espíritus» y Giner. *Madrid, Narcea, 1977.*
[9] Epistolario completo Ortega-Unamuno. *Edición de Laureano Robles. Madrid, Ediciones El Arquero, 1987.*

lente, a ese repulsivo Madrid? A esa cueva de políticos, estetas, chulos, pedantes, cómicos y periodistas?» (1908). «Chapúcese en su cristianismo originario español, por ilógico y caótico que sea —le aconsejará en 1911—, y lávese en él de toda filosofía saducea que tiende a borrar el único problema, el único! Memento mori!».

De este tenor es la comunicación que establecieron aquellos dos sabios y amigos, a pesar de la edad, entre 1904 y 1933 (son las fechas extremas en las cartas conservadas). Comentarios de actualidad, noticias personales, consultas y disquisiciones filosóficas: un centón de datos de interés y de valiosas opiniones sobre cuestiones y personas bien diversas.

Las últimas cartas de su vida, las que escribió en los meses transcurridos desde el levantamiento militar contra la República hasta el día de su muerte, ocurrida el 31 de diciembre de un año tan infausto como el de 1936, descubren todo el dolor con que agonizó, más que vivió, en este tiempo. Y, también, los contradictorios sentimientos que le invadieron, que si bien no los escondió en escritos y declaraciones públicas, es en las misivas personales donde se ponen de manifiesto con mayor relieve.

González Egido ha rastreado su actividad en tales meses [10] y descubre textos epistolares que revelan un estado de ánimo sacudido por la tormenta atroz que se abatió sobre España y que aventó vidas y esperanzas. En cada momento dice de corazón lo que piensa y siente. El 10 de agosto proclama su apoyo a los nacionalistas en carta a un socialista belga: «No me abochorna confesar que me he equivocado. Lo que lamento es haber engañado a otros muchos. De esto quiero dejar constancia y si entraña una humillación, la aceptaré». Pero en el mes de diciembre, desengañado y hundido, prácticamente en arresto domiciliario, su postura es beligerante contra la represión que se desencadenó en la zona franquista y la expresa abiertamente a los amigos, desafiando la censura impuesta sobre el correo: «Qué cándido y qué ligero anduve al adherirme al movimiento de Franco, sin contar con los otros, y fiado —como sigo estándolo— en este supuesto caudillo (...). Así nunca llegará la paz verdadera. Vencerán, pero no convencerán, conquistarán, pero no convertirán».

¡Qué terribles confesiones, una y otra, para este anciano, que sigue escribiendo las apasionadas cartas de siempre, cuando ya se encuentra a pocos días de su muerte!

Estos sentimientos que inundaban su alma y necesitaba desfogar en las cuartillas, no llegaron a los libros ni a los artículos de prensa. No los pudo volcar en ningún discurso ni se escucharon en ninguna de sus clases. Los confió al correo para que sus entrañables amigos supieran de verdad lo que pensaba, lo que ardía en sus entrañas.

Gracias a que escribió tales cartas y a que personas queridas conservaron como un tesoro tales desahogos, hoy conocemos los testimonios más íntimos de su pensar y sentir.

Éste es el valor de las cartas, de todas las cartas. De ahí la necesidad de conservarlas y de estudiarlas para llegar al más amplio conocimiento de quienes un día se confesaron ante las humildes y receptivas cuartillas.

Juan Cantavella

[10] *Luciano González Egido:* Agonizar en Salamanca. *Madrid, Alianza Editorial, 1986.*

Teología y marxismo: la recepción de la teología de la liberación en la revista soviética *América Latina*

Los cinco artículos con los que se cuenta aquí para percibir cómo es detectado el interés por el problema socio-religioso latinoamericano tienen un eje común: todos se refieren a la novedad histórica que emerge del cristianismo latinoamericano pues estos trabajos se preocupan del papel político-social de la Iglesia y de la fe hoy en América Latina.

Después de la publicación de los dos documentos vaticanos referidos a la teología de la liberación de 1984 y 1986, la teología y el cristianismo latinoamericanos adquieren eco fuera de ambientes eclesiales y cristianos. Las consecuencias políticas y los problemas sociales involucrados en la fe y en la religión del Tercer Mundo permiten que el interés de publicaciones no religiosas observen la riqueza de este fenómeno socio-teológico nuevo.

Es así como la revista *América Latina,* órgano del Instituto de América Latina, de la Academia de Ciencias de la URSS recoge y presenta esta problemática religiosa en sus páginas —desde diversos ángulos y con distintos enfoques— manifestada en diversas regiones de Latinoamérica.

Nuestro interés por percibir la acogida del «cristianismo revolucionario», como diría Samuel Silva Gotay, en una publicación como *América Latina* estriba en los contenidos marxistas formulados por los autores una vez preocupados, valorando y criticando, el fenómeno socio-religioso latinoamericano.

Es cierto que desde distintas latitudes geográficas no puede ser unívoca la comprensión de la TL (quizá por esto en la propia Latinoamérica existen lo que denominan «corrientes» en la TL). Adquiere distintas magnitudes si se escribe sobre ella desde Centroamérica o la URSS, desde el Perú o USA, y también varía su «estatuto de conocimiento» si es pensada desde la militancia ideológica, desde la Iglesia jerárquica o desde las bases cristianas populares.

Todo ello incide en nosotros de una manera muy particular, pues lo que se intenta poner de relieve aquí es el carácter y los perfiles socio-políticos del cristianismo y de la teología latinoamericana observados y recogidos por los autores marxistas en estos artículos. En esta tarea ellos introducen una determinada comprensión del «fenómeno cristiano» latinoamericano, quedando de relieve peculiares criterios sobre «lo religioso» cuyas contribuciones consolidan una determinada óptica histórico-política en el reconocimiento integral de dicho fenómeno cristiano, integrada en él la TL.

¿Por qué este breve estudio sobre la revista *América Latina* abarca los años 1984 a 1988? El año 1984 es publicada la primera instrucción vaticana sobre la TL, y el año 88, dos años después de la segunda instrucción, cesa la actividad pública del Cardenal Ratzinger en sus embates contra la TL.

Todo este período es un momento epocal de cierto movimiento periodístico/publicitario, también académico-pastoral, en torno a la TL, y donde, en cierto modo, también la revista *América Latina* se hace eco de este problema nuevo del cristianismo latinoamericano (sin embargo reconocemos que la revista ya en su número 10 en 1980 presta atención a esta cuestión con distintos artículos dedicados al tema «La Iglesia y la lucha política»).

¿Cuáles son los trabajos con los que contamos aquí? Según nuestro registro son cinco los más destacados:

A.— Valentina Andrónova. «Las comunidades eclesiásticas de base: nueva forma de protesta social de los creyentes». Número 4, 1985, pp. 4-17.

B.— Sybille Bachmann. «Cristianos salvadoreños en la lucha antimperialista». Número 2, 1987, pp. 11-16.

C.— Eduard Demenchónok. «"Liberación" en la teología radical». Número 7, 1987, pp. 41-51.

D.— Sergio Vuskovic. «Marxistas y cristianos pueden marchar juntos». Número 8, 1987, pp. 58-61.

E.— Alexandr Popov. Alexei Raduguin. «Lucha de tendencias en la teología católica». Número 1, 1988, pp. 57-65.

Exponemos y comentamos.

El artículo A destaca los valores políticos desprendidos de las comunidades cristianas latinoamericanas. En un amplio panorama ofrece las características de las CEBs (Comunidades eclesiales de base), acentuando la autora el clima contestatario y rupturista provocado por ellas en la Iglesia una vez identificados los intereses del cristianismo popular. A partir del Vaticano II, además de una necesidad pastoral, la Iglesia ve en las CEBs un soporte muy importante para las formulaciones teóricas de la TL. En este sentido se habla aquí de Paulo Freire pues él indica las características pedagógicas y metodológicas idóneas a «los religiosos progresistas» para «desarrollar la conciencia política de los creyentes».

La autora estima que la TL recoge los intereses políticos de los pobres, reconociendo que los planteamientos de G. Gutiérrez otorgan importancia al método científico de la teoría social marxista en cuanto instrumento en la crítica al capitalismo. Incluso añade la autora que los seguidores de Gutiérrez, «ateniéndose al concepto marxista de que la religión es "opio del pueblo", y aplicándolo a la Iglesia oficial, elaboraron una nueva interpretación teológica de la Sagrada Escritura. Apelaron a las fuentes del cristianismo primitivo, de la Iglesia antigua de las catacumbas y de los pobres y perseguidos, considerándola auténticamente popular y, por lo tanto, debe de recuperarse».

Esta tentativa se encuentra en ciertas comunidades, pues Andrónova reconoce la heterogeneidad de las CEBs. Algunas insisten en sus aspectos socio-políticos, otras en aspectos misioneros y evangelizadores. Sin embargo, todas ellas responden a «una forma

peculiar de organización democrática de las masas», cuyas acciones están particularmente motivadas por la fe y por su comprensión de la Biblia. De aquí arranca el espíritu de resistencia y protesta de las CEBs ante situaciones de opresión, añade Andrónova.

Posteriormente se indica el sentido del funcionamiento de las CEBs en Brasil y en Colombia indicando cómo estas comunidades apelan «a las fuentes originales del cristianismo» descubriendo así «que las causas de su pobreza son puramente sociales». La autora de este modo percibe la riqueza política de las CEBs insistiendo en las tareas prácticas que demanda la fe para construir el Reino, según expresiones del obispo brasileño Antonio Fragoso.

Menciona a continuación la autora la concordancia de valores entre el marxismo y el cristianismo en el interior de ciertas CEBs, señalando el papel relevante del cristianismo de izquierda en comunidades de Brasil y América Central. En Brasil surgen al calor de la represión del gobierno militar; en Centroamérica se consolidan las CEBs a medida que brotan conflictos generados por USA (El Salvador, Guatemala, Nicaragua). En este sentido destaca la autora el proceso eclesial revolucionario nicaragüense señalando los pasos que se han dado para fomentar y consolidar una «Iglesia popular». Del Salvador también destaca Andrónova el papel de las CEBs en relación con la guerrilla, indicando la destacada figura de Monseñor Oscar Romero, asesinado por la ultraderecha en 1980.

Sobre el papel progresista de ciertas figuras de la jerarquía latinoamericana, la autora destaca a los obispos Sergio Méndez Arceo, de México, y a Leónidas Proaño de Ecuador. Y sobre el papel de obispos reaccionarios se destacan el obispo Obando y Bravo de Nicaragua y al cardenal guatemalteco Casariego. Todo ello incide en la Iglesia latinoamericana de diversos modos: acentuando o mitigando el papel transformador de las CEBs. Por esto, para la autora, las posiciones de Puebla respecto a las CEBs son ambiguas y vacilantes, advirtiendo a la «Iglesia popular» y al integrismo reaccionario cuál debe ser la función de las CEBs en la Iglesia. El Vaticano es más drástico con la emergencia de las CEBs. La TL, que es su soporte teórico según la autora, es condenada en 1984, y es frecuente que palabras del Papa se opongan a ella.

Señala finalmente Andrónova que todo ello repercute en la evolución de las CEBs, pues éstas sufren las contradicciones existentes en la Iglesia actual. Sin embargo no puede dejar de reconocerse que ellas han podido combinar de un modo adecuado lo social y lo religioso, sin caer en errores políticos de colectivos católicos nacidos bajo «cristiandades». De este modo las CEBs acompañan los procesos sociales de AL.

El trabajo B explica y pone de relieve los antecedentes y la actualidad que adquieren las tareas populares de cristianos comprometidos con el proceso revolucionario salvadoreño. Para ello la autora se remonta a los orígenes y características de las CEBs indicando cuáles colectivos concretos brotan de ellas: en los años 70, la FECCAS (Federación Cristiana de los Campesinos Salvadoreños) y la UTC (Unión de Trabajadores del Campo). De aquí se deriva una unificación de ambas cuyo encuentro con una fracción política del Frente de Acción Popular Unificado (FAPU) da pie para que germine en 1975 el Bloque Popular Revolucionario (BPR). Todo ello se suma al fortalecimiento unitario de las CEBs en el país gracias a la fundación de la CONIP en 1980 (Coordinadora Nacional de la Iglesia Popular), y al papel que juega en el mundo religioso regional el CES (Comité Ecuménico Salvadoreño) junto al CEAH (Comité Ecuménico de Ayuda Humanitaria).

Estos colectivos cristianos son de indudable riqueza en el mundo centroamericano por su compromiso y opción por los pobres. Según la autora, ellos permiten una toma de conciencia en las masas populares logrando interpelar a muchos sacerdotes en sus tareas socio-religiosas. Para la autora, incluso el arzobispo Oscar Romero vive un proceso particular en su encuentro y camino con los pobres. En este sentido se indican los pasos que él va dando desde 1977 hasta su asesinato en 1980. El arzobispo que lo sustituye, Rivera y Damas, causa conflictos en el interior de la Iglesia salvadoreña. Adoptando una posición centrista moderada, sufre las amenazas de la ultraderecha por su simpatía con la DC. A las bases populares cristianas identificadas con el fallecido Oscar Romero les quedan opciones drásticas: «el exilio o un mayor compromiso con el pueblo y su lucha». Esto es de suma importancia para el movimiento revolucionario salvadoreño pues así se constata que también en un proceso de cambios se involucra el aporte cristiano.

Todo ello facilita el encuentro entre creyentes y no creyentes en áreas de Centroamérica cuyo trasfondo principal está dado por la lucha contra el Imperio.

El artículo C en cierto modo penetra en los contenidos epistemológicos de la TL, constatando a la vez el autor la riqueza histórico/política de esta teología. Describe el contexto latinoamericano donde surge la TL observando la situación de dependencia y dominación que respira AL. Este contexto permite que la religión y la fe sean entendidas y vividas de una manera distinta gracias a la TL cuya función política hiere intereses y amenaza el orden jerárquico de la Iglesia. En este sentido el autor contrasta las formulaciones de «la teología radical de izquierda» con los planteamientos enunciados por la teología conservadora, indicando cómo la primera detecta y denuncia la teorización y el conformismo de la segunda sin relación con la praxis.

La importancia de la Historia como el único lugar posible de transformación del mundo y del hombre, la crítica al desarrollismo latinoamericano, la asunción de planteamientos tomados del neomarxismo, constituyen para el autor, entre otros aspectos, contribuciones sumamente interesantes en la TL «dando lugar a una formación ideológica bastante original (si bien contradictoria en algunos aspectos)». En este sentido insiste el autor en el carácter «realista» que adquiere la TL por su interés en la realidad concreta de AL contribuyendo esta teología en la transformación de la sociedad. En este sentido se habla de la riqueza de las formulaciones de Assmann, Dussel y Gutiérrez. El autor dice: «La nueva teología tiende a vincular las cuestiones de la fe con la actividad orientada a la transformación de la sociedad y es definida como «una reflexión crítica sobre la praxis cristiana a la luz de la Palabra de Dios» proclamando la prioridad de la ortopraxis frente a la ortodoxia. En opinión de los representantes de esta nueva tendencia, los planteamientos teológicos son justos cuando corresponden a la praxis real de la liberación, cuando ayudan a las fuerzas en lucha por una sociedad justa».

Esto permite al autor poner de relieve el papel que pretende la TL: no sólo ser una modalidad más de «teología» sino la respuesta profunda a la injusticia e inhumanidad en el hombre pues este pensamiento teológico «está relacionado con la lucha por la conversión del no-hombre (como consideran los opresores a los oprimidos) en un hombre nuevo verdaderamente libre». En este sentido, según el autor, esta teología asume la riqueza y los proyectos históricos del socialismo.

Añade a continuación Demenchónok las ansias de liberación existentes en el Tercer Mundo observando la respuesta que da a ello la «teología radical». La unidad de la historia (terrenal y divina, humana y salvífica, lo profano y lo sagrado) meditada por la TL rompe posturas dualistas en la teología católica y esto según el autor permite que «el escenario de la realización final que significaría la liberación completa de la humanidad» no sea el Cielo sino la Historia. La TL estima que el concepto de pecado, afirma el autor, se asocia «con el de opresión, adquiriendo así cierto significado social y político».

La nomenclatura léxica «salvación-liberación» despierta interés en el autor pues con este vocabulario se evoca el papel definitivo del hombre en la historia. Sin embargo para el autor no es posible encontrar en la imagen de Cristo Liberador «la realización completa de las esperanzas de los oprimidos». Estima el autor que es «imposible fundamentar esta relación». «Los intentos de compaginar cosas incompatibles —la visión del mundo como obra de Dios, que yace en la base del tema de la redención, y la interpretación del mismo como lucha entre oprimidos y opresores, en que descansa el tema de la liberación— introduce una contradicción fundamental en el planteamiento teórico».

La Encarnación juega también un papel importante en las formulaciones teóricas de la TL y el autor valora los planteamientos de Gutiérrez respecto a esta cuestión: aunque es un problema abstracto es útil para hacer notar la riqueza del compromiso práctico de los explotados por su liberación en la historia.

Percibiendo con interés a lo largo del artículo el papel del cristianismo en AL, finaliza el autor con menciones críticas a la TL.

El artículo D enfoca las condiciones cristianas dadas en Chile cuyas consecuencias han permitido cierto encuentro con el marxismo. A raíz del golpe militar en 1973, Vuscovik estima que «los marxistas y los cristianos pueden marchar juntos» pues el antihumanismo del régimen ha facilitado «la confluencia de las posiciones unitarias que se han venido abriendo paso desde el llamado antifascista del Partido Comunista de Chile, de octubre de 1973, hasta la condena de la «doctrina de la seguridad nacional» y la reafirmación de la democracia y la defensa de los derechos humanos, hecha por la jerarquía de la Iglesia católica chilena».

Las medidas tomadas por la Iglesia a raíz del golpe militar relativas a «iniciativas de organización popular» y a «iniciativas jerárquicas hacia la opinión pública» constituyen un panorama destacado, para la emergencia de un cristianismo popular en el país. Este fenómeno religioso inédito en Chile tiene antecedentes en distintas etapas y procesos vividos en el país, pero actualmente cobra un relieve destacado por su carácter social, integrándose distintos colectivos en dicho proceso.

El diálogo y la acción entre creyentes y no creyentes, junto a otras instancias político-religiosas, perfilan de distintas maneras en la Iglesia su papel ante la sociedad creándose en Chile tres tendencias cristianas según el autor: la corriente renovadora, la restauradora y la de centro-derecha.

En su crítica al régimen de Pinochet, la Iglesia se involucra en tareas políticas contribuyendo incluso con una nueva formulación de lo político al promover con interés «el concepto de eticidad» en la vida pública. Esto es de suma importancia para Vuskovic pues gracias a ello puede fortalecerse sólidamente una futura democracia chilena. Mar-

xismo y cristianismo encuentran una mediación adecuada cuando la ética juega un papel importante en medio de la política.

El artículo E pone de relieve las principales características ideológico-políticas surgidas a raíz de los embates que sufren la TL: entre el Vaticano y las bases cristianas, y entre distintas «corrientes» teológicas intentando apropiarse de la voz «liberación».

Comienzan los autores señalando la importancia social, política y religiosa de la Iglesia en el área latinoamericana, indicando a la vez la existencia de tres tendencias en la Iglesia: la conservadora, la liberal y la liberadora. El peso de cada una de ellas es diferente en cada región continental y entre esas tendencias también hay distinciones «¿En qué se diferencian?», preguntan los autores: «Se trata de diferentes interpretaciones sociales del cristianismo, de la comprensión del significado de la Iglesia en la sociedad, de la correlación entre fe y política, cristianismo y revolución».

Explican luego estos autores los antecedentes históricos de la TL, señalando el fracaso de la «teología desarrollista» nacida al calor de una Iglesia optimista por la Alianza para el Progreso de Kennedy. Buscando una respuesta al reformismo ideológico de las burguesías nacionales, los sacerdotes y laicos toman partido por la revolución. Estos autores señalan que el Vaticano II cumple un papel determinado en este proceso teológico-político señalando la relevancia del obispo Helder Cámara de Brasil respecto a esta cuestión.

Añaden a continuación la pluralidad de tendencias existentes en la TL en cuyo arco «democrático revolucionario» se encuentran los teólogos Assmann, Gutiérrez, Boff. Los «radicales de izquierda» de la TL atribuyen contenido social a los conceptos teológicos, dando así un cuerpo concreto a la teología liberadora.

Para estos autores soviéticos es de gran importancia el reconocimiento que formula cierta TL del marxismo y su papel en el análisis social. Pues en trabajos de ciertos teólogos «aparecen intentos de utilizar determinados elementos de la metodología marxista con miras a explicar los procesos en la región». Ilustrativo en este caso es para Popov y Raduguin la obra de Leonardo Boff titulada *Iglesia; carismas y poder.*

A continuación se señalan las críticas establecidas por Juan Pablo II a la TL y a Boff, indicando la importancia de las dos instrucciones vaticanas (1984 y 1986). Se dice en el artículo que se pone de relieve aquí cuál es el lenguaje adecuado para combatir «la lucha de clases y el mito de la revolución». Con estos dos documentos se quiere señalar cómo «apartar a millones de católicos latinoamericanos y de otras regiones de las luchas por la liberación social. La Santa Sede considera que la desviación principal en que incurre la TL estriba en fomentar dicha participación».

Luego se indica cómo hay imputaciones arbitrarias a la TL para posteriormente refutarla, y cuáles son las medidas que toman las «tendencias conservadoras» de la Iglesia para argumentar en favor de una «teología de la liberación» que iría en su propio beneficio. Se ilustra en este sentido el vocabulario y la ideología cristiana que emana del teólogo André-Vincent en su obra *L'Eglise dans la revolution en AL* (París, 1983), señalando además los autores la fuerza del Vaticano para provocar una escisión en la TL para «librarla de la perniciosa influencia del marxismo».

Se cierra el artículo con el interés que tienen las palabras de Fidel Castro referidas a la TL (*Fidel y la Religión. Conversaciones con Frei Betto.* La Habana, 1985).

Comentarios

El enfoque general de los artículos ante la cuestión religiosa se ciñe de una manera muy particular a las características políticas del cristianismo latinoamericano, indicando, por ejemplo, el eco social que adquieren las CEBs o las influencias ideológicas de las jerarquías católicas en el continente.

El empleo de la noción «teología de la liberación» por estos autores, a mi modo de ver, está sujeto de un modo frecuente a una comprensión sociopolítica del hecho «liberador», evitando (o ignorando) el trasfondo espiritual, pneumatológico, que late en el conjunto de formulaciones teológicas liberadoras; trasfondo que incide en las masas pobres y creyentes de América Latina en la oración, en la liturgia, en su esperanza creyente.

En este sentido creemos que resulta esquemático señalar a la TL como «teología radical», como se hace en más de un artículo, no obstante la riqueza política que adquiere esta denominación en un análisis ideológico, como el pensado por Demenchónok, Popov y Raduguin.

Sin embargo la acentuación de esta característica sociopolítica de la TL por estos autores constituye, paradógicamente, un aporte concreto pues gracias a ellos detectamos cómo es percibida la lucha política que despierta el tema en la Iglesia. En lugar de trabajos sobre TL por teólogos «centristas» que todo lo matizan en la Iglesia por concesiones «espirituales», aquí, en estos artículos, encontramos al desnudo enfoques ciertamente realistas acerca de cómo se juegan intereses eclesiales.

El trabajo de Andrónova destaca con claridad el papel de las CEBs en partes de AL penetrando en cierto modo en conflictos intraeclesiales, pero creemos que reiterando en su lenguaje el «progresismo» cristiano frente al «conservadurismo» quedan en penumbras los «moderados» que a veces tienen tantas cosas que decidir en la Iglesia de América Latina. Todo ello sin embargo no impide percibir con claridad el papel político de las CEBs que quiere señalar Andrónova.

El cambio y la transformación que vive el cristianismo latinoamericano actualmente es en cierto modo «radiografiado» por estos distintos autores de la revista «América Latina», pero en esta observación queda en un segundo plano una determinada cuestión, quizás «espiritual» o «ideológica» para estos autores, pero que realmente interpela a las masas pobres y creyentes de América Latina: la constatación popular de que a pesar del dolor y el sufrimiento el Señor está con ellos actuando en la historia. Gracias a este juicio se viven con esperanzas las transformaciones del cristianismo latinoamericano pues muchas cosas lo amenazan. La ausencia de este criterio teológico en estos trabajos —junto a un silencio que incluso impide sospechar su presencia— reduce la perspectiva cristiana global que tanto interés despierta a los autores, quedando así en los artículos un perfil estrictamente sociopolítico de la Iglesia y la religión en América Latina. Con todo, los artículos C y E parece que quieren penetrar en esta cuestión, pero afirmando, por ejemplo, el propio Demenchónok que el criterio definitivamente liberador se encuentra en la «doctrina filosófica del marxismo».

Popov y Raduguin por su parte nos ofrecen ojos nuevos para observar cómo son los conflictos desatados en AL para mantener una determinada hegemonía en el pensamiento católico latinoamericano. Desde ópticas ajenas a la Iglesia resulta sano y realista

plantear de cara a la opinión pública cristiana el desenvolvimiento y las tendencias que cobran cuerpo en Latinoamérica en el interior de la Iglesia. Esto sin duda permite a interlocutores e investigadores interesados por el problema contrastar o introducir criterios nuevos en análisis pastorales, eclesiales o episcopales. En este sentido el artículo de Vuskovic ofrece una cuestión ilustrativa: en realidad escribe y comenta cuestiones político-eclesiales de Chile que la Iglesia sin duda puede suscribir pero probablemente con lenguajes y vocabularios más «moderados» quizá tibios y centristas. Se encuentra de este modo un conflicto de interpretaciones en la relación cristianismo/marxismo a partir del mundo político chileno que es deseable debatir pronto en honor a esa eticidad de la que habla el autor.

En suma, estimamos muy importante que la revista *América Latina* conceda espacios a trabajos y estudios relativos al cristianismo latinoamericano. Pocos procesos sociales que ocurren ahí pueden ignorar el factor religioso existente. Sin embargo es deseable por parte de la revista una mayor penetración en los contenidos teóricos de la TL cuando se escriba sobre ella (así como se requiere una teología que conozca realmente el marxismo). Es decir, intentar percibir en qué consiste la riqueza religiosa de esta teología una vez cambiado el enfoque de su reflexión e interpelado este cristianismo latinoamericano por la realidad. La teología es un pensamiento cultivado por siglos sin raíces en los aspectos sociales del mundo popular, pero ahora comienza a brotar algo nuevo por la TL. Y los artículos comentados aquí algo de ello nos dicen.

Mario Boero

El cine poco conocido en algunos países iberoamericanos

En notas anteriores hemos tratado de dar un panorama del cine iberoamericano país por país, comenzando por los tres que poseen una tradición fílmica e industrias más arraigadas: Argentina, Brasil y México. No por casualidad se trata de los tres «grandes», los que poseen mayor población, territorio y potencialidades económicas, aunque actualmente sumidas en profundas crisis, que afectan obviamente al desarrollo de sus cinematografías. También nos hemos referido a Chile y Cuba, dos naciones sin mayor pasado fílmico puro que por diversas razones (un breve florecimiento de autores inde-

pendientes en el caso chileno, que ha tenido continuación en el exilio) y la organización de un cine estatal de aliento revolucionario en el ámbito cubano, produjeron obras significativas y con interesantes reflejos culturales.

Ahora conviene completar esta visión continental con estudios de la actividad en países con características muy distintas —como la propia estructuración del mosaico de estas repúblicas, hermanas en su origen y tan distanciadas en su comunicación cultural lo determinan— que, sin embargo, permiten vislumbrar líneas de pensamiento y coyunturas problemáticas bastante afines. Quizá, podría adelantarse, este denominador común sería la dificultad en producir el desarrollo de cinematografías nacionales frente al peso enorme de un sistema de espectáculo dominado por organizaciones transnacionales de tal poderío económico que dictan sus leyes en cada mercado interior. No es algo desconocido que el cine norteamericano, por ejemplo, domina las pantallas del continente en una proporción que oscila entre el cuarenta por ciento (en los casos más favorables) y el 90 por ciento.

En fechas recientes, el desarrollo de otros medios de imagen electrónica —la televisión, el video, el cable— han complicado la situación y, al mismo tiempo, han desarrollado otras vías para forjar una expresión independiente. Un ejemplo es el auge del video en países con escasa infraestructura cinematográfica o con dificultades políticas de expresión, como en Chile.

La incomunicación y la carencia de políticas comunes para defender el «espacio cinematográfico» (hoy ya habría que hablar de espacio audiovisual en los diferentes medios), no han dado la expansión necesaria a este continente rico en posibilidades creativas. Las diferencias entre el desarrollo socioeconómico e industrial, los conflictos políticos de diverso género que azotan endémicamente a los países de la zona, la falta de visión de los poderes dominantes y —muchas veces— la insuficiencia de los propios productores y cineastas, agravan las dificultades para una nueva cinematografía, lo cual facilita la colonización cultural. «Ciertamente —escribió Octavio Getino [1] hasta hoy han fracasado las actividades de los sectores puramente *industrialistas* (y la ideología lucrativa que sostienen como justificativo de sus acciones) y la de aquellos que enfatizaron en el *ideologismo,* reduciendo en la práctica su preocupación industrial y comercial a términos también ideales».

La situación no ha cambiado en la década transcurrida, aunque cuando jugaron conjuntamente ciertos factores de creación original, habilidad en la aventura de producir y ciertas coyunturas externas, los resultados fueron parcialmente notables: la aventura del *cinema novo* brasileño, el cine chileno de los años 70 hasta la caída de Allende, la peculiar producción individual de los bolivianos Jorge Sanjinés y Antonio Eguino, o la reciente expansión del cine venezolano. Pero hay que advertir que sólo este último ha logrado un éxito amplio de público en conjunto. Parciales multitudes vernáculas apoyaron los films de Sanjinés o algunas películas peruanas. Pero rara vez las películas de estos países han trascendido las fronteras, salvo en los festivales.

[1] *O. Getino:* Cine y dependencia. *Lima, 1978.*

Bolivia

Las peculiares características de este país del altiplano, uno de los más pobres del continente, han dado luz a un cine escaso en número pero de rasgos muy peculiares. Sin embargo, pese a su corta capacidad económica y técnica, posee algunos cineastas de calidad, en especial un realizador de gran importancia en el movimiento latinoamericano más específico (el de su etapa de reivindicaciones sociales) y que por otra parte ha alcanzado prestigio internacional: Jorge Sanjinés.

Pero ya en años anteriores (su primer cortometraje data de 1963) aparecía una figura solitaria que sienta las bases de una persistente línea de carácter documental: Jorge Ruiz. Este documentalista puro, de origen indio, ha realizado films de notable rigor estético y preocupación por mostrar las etnias bolivianas. Ha sido reconocido por John Grierson, el patriarca del documental inglés, como genuino representante de esta escuela de «visión directa de la realidad».

Resulta interesante descubrir que dentro de sus restricciones, el cine boliviano, ya en el pasado, había mostrado inclinación por el documental y por los temas del indio (que por otra parte representa cerca del 80 por ciento de la población) y sus problemas de sojuzgamiento. Luis Castillo fue el primer cineasta boliviano reconocido y comenzó realizando cortos documentales antes de los años 20. Junto al empresario Arturo Posnansky, antiguo oficial de la marina austrohúngara, Castillo dirigió en 1926 *La gloria de la raza,* destacada por su fotografía. En 1936, Luis Bazoberry realizó un largometraje documental sobre la Guerra del Chaco, que montó y sonorizó en España. Se la considera la primera película boliviana totalmente sonora, lo cual demuestra, con este retraso cronológico, las dificultades técnicas y económicas que afrontaban los intentos de producción.

En 1953, el gobierno reformista surgido del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) de Paz Estenssoro creó un Instituto Cinematográfico Boliviano, que en 1956 quedó bajo la dirección de Jorge Ruiz, el cual desde 1947 había destacado como documentalista.

Dos hechos de su filmografía ilustran desde dónde debían partir los cinematografistas bolivianos: *Donde nació un imperio* que realizó en 1949 fue la primera película en colores rodada en el país, y en su documental *Bolivia busca la verdad,* de 1950, registró una escena que por vez primera tenía sonido sincrónico. La búsqueda de una identidad cultural basada en la recuperación del indígena (coincidente con la política del MNR) se revela en su excelente corto *Vuelve Sebastiana* (1953) que plantea el peligro de absorción de una etnia preincaica en medios urbanos. Igual preocupación por la situación del indígena boliviano y su cultura propia se muestra en *La vertiente* (1958).

Ukamau

La dificultad esencial para el desarrollo de un cine boliviano era su escasísima plataforma de difusión: apenas unas doscientas salas para una población de cinco millones de habitantes, el 80 por ciento de los cuales eran analfabetos y en el que grandes sectores campesinos apenas hablan castellano, conservando sus lenguas vernáculas, el quechua y el aymara. Esta limitación fue tomada por Jorge Sanjinés como una de las bases de fundamentación de su cine.

Sanjinés (La Paz, 1936) aprendió cine en el citado departamento creado durante la etapa progresista del gobierno de Paz Estenssoro, que durante algunos años (parte de ellos con dirección de Jorge Ruiz) fue la única unidad productora del país. Obviamente sus objetivos iniciales eran la realización de documentales y noticiarios de difusión gubernamental. Pero Ruiz primero (con films como el citado *Vuelve Sebastiana)* y Sanjinés más tarde, introdujeron una nueva imagen para estos proyectos de encargo. *Revolución* (1965) y *Aysa* (1966) donde ya se mostraba el drama de los mineros del estaño, fueron los cortos iniciales de Sanjinés.

En 1966, con el largometraje *Ukamau,* Sanjinés define sus proyecciones para un cine a la vez revolucionario en sus metas y adherido a las características de su pueblo.

Este hito histórico, en efecto, marca una peculiaridad boliviana fundamental: la coexistencia difícil y conflictiva de las culturas indias y criollas. Fue asimismo el film que marca su ruptura con el instituto oficial que lo respaldaba. Protagonizado por actores no profesionales, indios que hablaban su lengua, alcanzaba gran belleza pese a la sencillez de sus medios; era en el fondo una alegoría de la clase oprimida y explotada —el indio— frente a un mestizo que encarna la escala más baja de los grupos dominantes. La trama ficcional personificaba a un indio que vengaba la violencia de su mujer por el mestizo. Era la primera etapa de una progresiva radicalización del autor frente a los problemas sociales del país. Procesado en Buenos Aires, su negativo (propiedad oficial, en realidad, de acuerdo a la producción del ICB) desapareció misteriosamente luego de la ruptura de Sanjinés con el gobierno.

En 1969, *Yaguar Mallku (Sangre de Cóndor)* reflejaba en forma más directa la miseria y el relegamiento de la población india, apuntando a otros problemas, como el desarrollo de una campaña de esterilización fomentada a través de una misión americana de aparente ayuda social. Yaguar Mallku, jefe de la comunidad indígena cuyas mujeres han sido esterilizadas, castra a los integrantes de la misión. Exhibido con gran éxito tras una breve prohibición, el film muestra las constantes del cine de este autor y sus premisas: «Hemos mostrado en nuestro país que un filme podría, por sí solo, ejercer una influencia positiva sobre el desarrollo político nacional», dijo entonces.

No pueden separarse de estos films sus exhibiciones y sus vetos, lo mismo que la evolución del cineasta, de los continuos golpes de Estado militares y de los breve períodos de gobierno más o menos democráticos. Al principio, Sanjinés y sus compañeros, entre ellos el guionista Oscar Soria, Ricardo Rada y Antonio Eguino, apoyaban el reformismo del MNR. Pero cuando su gobierno cae, en 1964, derrocado por el general Barrientos, el grupo (que más tarde tomaría el nombre de su primer largometraje, *Ukamau)* comprende que esa etapa ha terminado. Entre tanto, el nuevo gobierno reprime sangrientamente las huelgas campesinas. Sanjinés ocupa entonces la dirección del Instituto Boliviano de Cine y realiza *Aysa,* en otra de las contradictorias coyunturas del país. Así se producen *Ukamau* y *Yaguar Mallku.* La misma línea ideológica, reforzada por una mayor especificidad del conflicto y mejor dominio de la expresión, sustenta el largo siguiente: *El coraje del pueblo* (1971) que es su primer film en color, rodado en 16 mm.

El coraje del pueblo (también conocido como *La noche de San Juan)* describe las diversas represiones sufridas por el pueblo boliviano a lo largo de una historia dominada por los «reyes de estaño» (ahora sustituidos por los «reyes de la droga...»). El film se cen-

tra especialmente en la matanza de mineros (y sus familias) acaecida en la noche de San Juan de 1967, una masacre sistemática ejecutada por el ejército ante el crecimiento de núcleos sindicados mineros, en momentos en que se avivaban las protestas y reivindicaciones. Cabe anotar que el productor de la riqueza mineral boliviana trabajaba y trabaja en condiciones tan duras y desprotegidas que su promedio de vida no solía sobrepasar los treinta años. La actividad del ejército, como en otros países iberoamericanos, suele funcionar a manera de guardia armada de los grandes intereses locales y externos, salvo —en los casos más evolucionados— cuando ya participa directamente en los negocios.

Este film impresionante, que es una especie de reconstrucción dramática de los acontecimientos, está interpretado por el pueblo mismo de las minas, y entre ellos los sobrevivientes de la masacre reconstruyendo sus propias historias.

El enemigo principal (1974) basa su historia en otro hecho real: la lucha de un pueblo montañés contra sus patronos, representantes de intereses extranjeros; Sanjinés lo realizó en Perú, pues hubo de exiliarse (mientras estaba terminando *El coraje del pueblo)* al ser sustituido por otra dictadura militar el breve interregno progresista del general Torres, más tarde asesinado en Buenos Aires por su pretensión de democratizar a las fuerzas armadas.

Luego Sanjinés prosigue su cine y su lucha en Ecuador, donde rueda en 1977 *Fuera de aquí.* En este país descubre una historia análoga: una comunidad campesina es expulsada de sus tierras, donde existen importantes yacimientos de zinc, que interesan a una multinacional. El ejército los desplaza a una región árida y los reprime ante el apoyo que los campesinos reciben de otras comunidades. Como en *El coraje del pueblo,* los protagonistas reales de los hechos reconstruyen su historia con sus propias palabras, en tanto la cámara debe improvisar el mismo ritmo de la acción espontánea.

En tanto Sanjinés debía partir al exilio, algunos de sus colaboradores, como Antonio Eguino y Oscar Soria, su guionista, siguen en el país, buscando preservar su testimonio en condiciones difíciles, en una «tercera vía». El film más conocido de Eguino es *Chuquiago,* (1977), cuatro historias y cuatro aspectos sociales de la vida en la ciudad de La Paz, capital de hecho de Bolivia. La obra, un corto sin concesiones sobre las desigualdades sociales del país, tuvo un inusitado éxito de público, aunque es difícil, por el bajo precio de taquilla, que un film pueda cubrir los costes. En 1984, ya bajo un gobierno civil, Eguino realiza *Amargo mar,* historia basada en los manejos políticos y económicos que se suceden durante la Guerra del Pacífico (Perú y Bolivia contra Chile) que ocasionó la pérdida del territorio boliviano que linda con el mar. El complejo entretejido histórico y las secuencias bélicas denotaron la buena voluntad pero también la carencia de medios técnicos y económicos para reflejarlas; sin embargo, no escapó su sentido al público boliviano, que otra vez mostró su apoyo a este cine de «esclarecimiento».

Los vaivenes de la situación política y económica no daban sin embargo mucho espacio para el desarrollo del cine; entre las pocas obras realizadas en la etapa de inestabilidad previa al actual gobierno constitucional, destacó *Mi socio* (1981) y *Los hermanos Cartagena* (1985) de Paolo Agazzi, miembro del nuevo grupo Ukamau. En cuanto a Jorge Sanjinés, su último trabajo conocido es *Las banderas del amanecer* (1983-84) rea-

lizado junto a Beatriz Palacios, un film-documento rodado en Bolivia y montado y/o actualizado en sus reiterados exilios y regresos.

Perú

En 1954, Perú sólo contaba sólo con 243 salas cinematográficas para sus nueve millones de habitantes[2]. En tres décadas, la población casi se ha triplicado, pero no así la disponibilidad de salas de cine, cuyo aumento no ha sido demasiado apreciable, ante el auge del video y la televisión. Esfuerzos esporádicos y algunas empresas fáciles, no consiguieron afirmar una producción estable, en comparación con las industrias más desarrolladas de Argentina, México y Brasil. La primera película rodada en Perú, *Los centauros peruanos* es bastante tardía (1911) y sólo en 1927 se realiza el primer largometraje de ficción, *Luis Pardo,* de Enrique Cornejo Villanueva. También es tardía la aparición de films sonoros: en 1934 Alberto Santana dirge *Resaca,* pero aún utiliza el primitivo sistema de discos; en 1935, Sigifredo Salas realiza *Buscando Olvido,* primer film con sonido óptico, con la ayuda técnica del argentino Francisco Diumenjo.

Entre 1937 y 1940 hubo un crecimiento notable de la producción (en general comedias, con folklore y música, de bajo coste) hasta llegar a 22 títulos, pero durante la segunda guerra mundial, Estados Unidos interrumpió el suministro de película virgen y la producción cesó completamente, salvo en algunos noticiarios, entre 1943 y 1955: apenas se consigna un film, *La lunajera,* de Bernardo Rocce Rey, en 1945 y algunas mediocres comedias cómicas, restos del auge anterior basado en intérpretes populares de la radio.

El primer esfuerzo «diferente» se inició con la llamada «Escuela de Cuzco» (así la denominó Georges Sadoul), nacida del movimiento iniciado en 1955 con la fundación del Cine Club de la ciudad. Éste no se limitó a difundir la cultura cinematográfica, sino que inició una producción de films, en principio cortos documentales. Sus iniciadores, Manuel Chambi y Luis Figueroa, se inclinaron a reflejar el arte popular, la vida cotidiana y las costumbres y leyendas indígenas. Hay que señalar que Perú, como Bolivia, posee un altísimo porcentaje de población india (puro o sin mezcla y mestizos) que se siente heredero de la civilización incaica. Este grupo, al que también pertenecía Jorge Huaco, fundó un movimiento de reivindicación para revivir y apoyar la cultura precolombina. Entre 1956 y 1965 se rodaron numerosos cortos documentales y varios largometrajes hablados en las lenguas vernáculas: quechua y aymara. El primer largo en color, *Kukuli* (1960) de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, revive, a partir de una leyenda india, las costumbres, las ceremonias religiosas y las fiestas de las antiguas etnias.

En general, y a la inversa de la visión crítica y actual de Sanjinés y Eguino, los realizadores del grupo cuzqueño acentuaron el documentalismo tradicional y un estatismo folklórico.

[2] *Según Georges Sadoul en su clásica* Histoire du cinéma mondial, *editada en 1972. Actualmente, la población es de más de 20 millones. Las salas también aumentaron, pero no en la misma proporción.*

Años más tarde, nuevas generaciones de jóvenes cineastas, —la mayoría de ellos reunidos en la revista *Hablemos de Cine,* los cineclubes y las universidades— van sumando cortometrajes de temas y estéticas diversos, pero más abiertos a una exploración crítica del lenguaje fílmico. Mario Acha, Juan A. Caycho, Fernando Gagliuffu, Nelson García, Juan Bullita, José Carlos Huayhuaca, Luis Llosa, José A. Portugal, entre ellos. El abanico se extiende entre los aficionados al cine experimental y los folkloristas tradicionales.

En 1965 se crea la Cinemateca Universitaria, que también estimula la información y cultura cinematográficas. Una ley de protección y fomento, promulgada en 1973 por el gobierno militar de Velazco Alvarado (de una peculiar tendencia de izquierda nacionalista) acrecentó la producción y desarrolló (Ley 19.327) las realizaciones de cortometrajes, que alcanzaron un llamativo auge.

Durante años, el cineasta peruano más conocido fuera de las fronteras fue Armando Robles Godoy, gracias a los festivales internacionales; comenzó en 1965 con *En la selva no hay estrellas* (luego de un documental para el gobierno sobre política agraria), a los que siguieron *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1973), donde intentó aliar una sensibilidad narrativa moderna con elementos realistas y mágicos. Bastante desigual, tiene el mérito de haber intentado un acercamiento a ciertas realidades con una exploración de la ficción narrativa menos convencional.

Con la ley de fomento aumentó la producción de largos y cortos, empezando a crearse una base de industria, aunque adaptada a los gustos de una comisión calificadora que no estimulaba los temas demasiado urticantes. La censura aumentó a partir del golpe militar interno de 1975 y se atenuó con el gobierno civil surgido de elecciones en 1980.

El veterano Luis Figueroa pudo tratar un tema que apenas había surgido en la escuela de Cuzco, la situación del indio, a través de una famosa novela de Ciro Alegría, *Los perros hambrientos,* que adaptó en 1976. Poco después, Francisco Lombardi realizó *Muerte al amanecer* (1977), sobre la condena a muerte que le espera a un delincuente que viola y asesina a un niño. Otra figura que consolida su actividad en esta etapa es Federico García, con *Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores,* 1977), donde se narran las tensiones sociales entre el campesinado indígena y los latifundistas. Posteriormente García realizó *Laulico* (1979) y *El caso Huayanay* (1981), en la misma línea indigenista y de crítica social. García trabajó con la ayuda de los propios sindicatos campesinos. Más tarde, intentó un cine histórico en *Tupac Amaru* (1983) con el mismo sentido crítico de sus primeras obras, pero con cierto esquematismo.

Francisco Lombardi, por su parte, consolidó un cine de crítica social con elementos de violencia y tensión dramática apoyados en una considerable destreza formal, que obtuvo, por primera vez, un éxito comercial. *Muerte de un magnate* (1980), *Maruja en el infierno* (1983) y sobre todo *La ciudad y los perros* (1985) basada en la conocida novela de Vargas Llosa, lo han convertido en el cineasta peruano de más éxito, en una modalidad que algunos han definido como un cine comercial de calidad... Quizá porque combina sagazmente su crítica interna con un atractivo estilo de ficción.

Estos tres cineastas, como algunos otros en actividad (el interesante experimento de José Carlos Huayhuaca utilizando el video en *La pensión)* demuestran que en Perú hay

cineastas con talento e inquietudes; falta sin duda —y eso es lo difícil— crear una infraestructura de producción menos vulnerable y menos proclive al éxito superficial.

Colombia

Grandes riquezas naturales, extensión y bellezas folklóricas, no ocultan en Colombia los problemas no resueltos del subdesarrollo y la miseria. Todo esto, unido a la violencia secular capitalizada por fuerzas casi feudales, encarnadas alternativamente por los dos partidos tradicionales, Liberal y Conservador, que reparten las matanzas de campesinos y grupos revolucionarios, desde sectores del caciquismo, las fuerzas armadas y el poderoso narcotráfico, que *insemina* todos los sectores de poder.

Estos avatares, aún candentes, no han proporcionado ni la paz ni la estabilidad necesarias para engendrar un campo propicio al desarrollo del cine, entre otras actividades más o menos culturales. Como en todas partes, las imágenes animadas llegaron en fecha temprana, de la mano de un aparato Vitascope de Edison, en 1897. Durante muchos años, las esporádicas películas rodadas en Colombia fueron hechas por extranjeros; las primeras imágenes fueron filmadas por un francés en 1905. Dos italianos, Francisco y Vicente Di Doménico, fundaron una distribuidora para importar films a principios de 1909 y ellos también fueron los autores de la primera película de importancia: *El drama del 15 de octubre,* en 1915. Trataba (ya) de un asesinato político, el atentado contra un jefe del partido liberal, el general Uribe.

La actividad no fue muy intensa ni se conoce con datos fehacientes, aunque según algunos autores se hicieron entre 1921 y 1929 algo menos de una docena de largometrajes argumentales. Tampoco fue muy numerosa ni recordable la producción sonora en su primera época, huérfana de recursos técnicos. Sin mucha seguridad, se supone que la primera película sonorizada recién llegó en 1937 y hubo de ser uno de los films de actualidades producidos por los hermanos Acevedo, que se dedicaban a esa actividad desde muchos años atrás. La primera película argumental sonora data de 1941, dirigida por el español Máximo Calvo.

La situación no progresó en los años siguientes, en los cuales se realizaron sólo 13 largometrajes argumentales entre 1940 y 1960.

Pero en la década de los 60, la situación comenzó a cambiar lentamente. Algunos cineastas, en Europa o Estados Unidos (Francisco Norden, por ejemplo, director de *Cóndores no entierran todos los días,* estudia en el IDHEC de París) siguen cursos de perfeccionamiento técnico, lo cual mejora la factura de sus films. Asimismo, el terreno de la cultura cinematográfica se abona con la aparición de cineclubes y cinematecas, como la Distrital de Bogotá.

En el terreno del documental y el cortometraje, hasta entonces oscilante entre el folklorismo y la belleza turística, algunos acceden al tema testimonial, político y militante. Por ejemplo, el citado Norden, autor de una bella pero meramente descriptiva, *Los balcones de Cartagena* (1966), rueda en 1974 un largometraje, también documental, sobre el cura Camilo Torres *(Camilo Torres el guerrillero).*

El clima de violencia política creciente en Colombia suscita nuevas inclinaciones hacia el cine militante y Carlos Álvarez, antiguo crítico, ejemplifica esta tendencia con

decidido empuje en *Asalto* (1968) sobre la toma de la Universidad de Bogotá por los militares. Álvarez usa el montaje de fotos fijas con sencillez y vigor. *Colombia 70* utiliza también la dialéctica del choque entre miseria y opresión, mientras *¿Qué es la democracia?* (1971) analiza las debilidades de la democracia sólo formal, con la misma fuerza casi didáctica. Poco después, Álvarez y su equipo fueron encarcelados como «terroristas». Tras 18 meses de cárcel y procesos militares, fueron liberados sin cargos en 1974. Vuelve a su tarea con *Los hijos del subdesarrollo* (1975), donde su análisis político-social se concentra en la situación de la infancia. Poco después es detenido por breve tiempo y luego decide emigrar (a México y Berlín Occidental). A su regreso hace algunos documentales de encargo, pero no vuelve a ejercer su crítica de otrora. Quizá, como comentó Peter Schumann [3] «porque ya había pasado la etapa del cine militante».

Marta Rodríguez y Jorge Silva son dos nombres esenciales para el cine colombiano documental. Su primer film, *Chircales* (1972) que les llevó cinco años de trabajo, analiza la situación de una familia y a través de ellas las condiciones de explotación extrema que sufren amplias capas de la población. En principio, ambos realizadores se proponían usar el cine para sus estudios etnológicos, pero en la práctica su profundización deriva hacia el documental político. Marta Rodríguez y Jorge Silva, que siempre dirigen juntos, sutilizan pronto su trabajo hacia formas más complejas su descripción de la vida y circunstancias de la población india *(Planas-Testimonio de un etnocidio,* 1971; *Campesinos,* 1975) hasta desbordar el concepto tradicional del documental en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) hasta incluir elementos de ficción para representar el pensamiento indio, su relación con mitos y leyendas como instrumento de su posición frente a la realidad. Estos films, especialmente el último, son uno de los más interesantes ejemplos de la evolución del cine testimonial latinoamericano.

Asimismo se creó en 1980 la FOCINE (Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia), que mediante un impuesto de 2,50 por ciento sobre la taquilla, aseguraba hasta el 70 por ciento del coste de las producciones.

Sin embargo, pese a ciertos proyectos interesantes, el número y la cantidad de films no creció tanto como se esperaba, entre otras cosas por la escasa recuperación del mercado (la entrada de cine es muy barata) y por la competencia aplastante de la exhibición extranjera.

Algunos realizadores, sin embargo, lograron ciertos éxitos señalables, como Dunay Kuzmanich *(Canaguaro,* 1981); Luis Ospina con *Pura Sangre* (1982), un irregular pero interesante intento de hacer, con un tema de terror, una alegoría de la sociedad insaciable; Luis Alfredo Sánchez, con una comedia delirante *(La virgen y el fotógrafo,* 1982) y Francisco Norden, autor de *Cóndores no entierran todos los días* (1984), una notable pero quizá demasiado aséptica historia de la violencia de principios de los años 50. Para el espectador no local se puede escapar la dimensión política de esa época de terror, apenas insinuada.

Se podría añadir a esta breve lista a Ciro Durán, director de un espectacular largometraje documental sobre la infancia abandonada en Bogotá *(Gamin,* 1978) y Gustavo

[3] *Peter B. Schumann:* Historia del cine latinoamericano. *Legasa, Buenos Aires, 1987.*

Nieto Roa, autor del mayor éxito comercial del cine colombiano con *El taxista millonario* (1980).

Pero quizás el más talentoso cineasta de esta generación sea Carlos Mayolo, cuyo primer largo argumental, *Carne de tu carne* (1983) es un intento, casi surrealista, de abarcar la decadencia de una clase latifundista a través de una historia de incesto entre hermanos que al fin se convierten en vampiros. La alegoría social evidente no perjudica, sin embargo, la fuerza imaginativa del autor. Recientemente, Mayolo realizó *La mansión de Araucaíma* donde otra vez convoca a sus fantasmas, esta vez a través de la novela de Álvaro Mutis.

Los intentos del cine espectáculo

Obviamente, esa concepción del cine se aparta radicalmente del espectáculo, cuya debilidad como posible industria dejaba pocas posibilidades para obras de compromiso y expresión. En 1972 se reglamentó en parte una ley de protección y fomento que —al revés que en otros países— se concentró en el apoyo al cortometraje. Por ella se establecía la obligatoriedad de exhibir un corto colombiano por cada estreno extranjero de largometraje. Además se creó un impuesto al boleto de entrada, del cual un 50 por ciento revertía al productor del cortometraje.

Esta medida produjo una verdadera avalancha de películas de muy variopinta factura, con un promedio anual (hasta 1980) de unos 70 cortometrajes, de los cuales muy pocos tenían cierta calidad. Quizá su mayor logro fue el acceso al cine de muchos realizadores nuevos, pese a que la motivación era generalmente la ganancia.

Otras disposiciones de la ley de fomento, como la obligatoriedad de asegurar 30 días de exhibición al año de películas colombianas en todas las salas del país, provocaron cierto ascenso en la producción de largometrajes de argumento.

Uruguay y Paraguay: apenas con huellas

Uruguay, el pequeño país rioplatense, con poco más de dos millones de habitantes, difícilmente podía alimentar una industria cinematográfica, ni siquiera en una producción regular de algunos pocos films de largometraje, si bien un estudio funcionó en Montevideo, casi siempre en relación con algunas coproducciones con la vecina Buenos Aires. Pero con una elevada frecuentación de espectadores y un número de salas proporcionalmente grande, la afición al cine adquirió rasgos muy particulares. Durante muchos años, gracias a su prosperidad y elevado nivel de educación, Uruguay se convirtió en un original paraíso de la cultura cinéfila, fomentada desde extensas secciones de cine en los principales periódicos.

El sofisticado balneario de Punta del Este poseyó un Festival Internacional de Cine, el primero de América del Sur, que subsistió bastante tiempo. Allí la muy informada crítica uruguaya inició el descubrimiento de Ingmar Bergman en 1951, cuando aún era ignorado o subestimado por sus colegas europeos. En una revista *(Film)* patrocinada por uno de los poderosos cineclubes de Montevideo, Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal escribieron los primeros ensayos serios sobre la obra del director

sueco. Es muy probable que esta cultura y esta afición al cine de calidad agrupara más espectadores eruditos que cualquier otra capital del mundo, si se toma en cuenta su población. Los cineclubes y la Cinemateca hacían del público uruguayo uno de los mejores abastecidos del continente, actualizado además por una exhibición libre de censuras. Era habitual, por ello, que numerosos cinófilos argentinos viajaran el corto trayecto entre Buenos Aires y Montevideo para ver películas censuradas en su país, sobre todo en el período del primer y segundo gobierno de Perón. Aún antes, durante la segunda guerra mundial, verdaderos negocios turísticos crecieron con buques especiales que atravesaban el Río de la Plata para ver *El gran dictador* de Chaplin, prohibido en Argentina a instancias de la diplomacia alemana...

Más allá de las anécdotas, esta afición al cine no pudo reflejarse por las razones antedichas, en una cinematografía propia. El largometraje nunca superó las dos películas anuales, generalmente realizadas por argentinos. En cambio hubo algunas realizaciones documentales o experimentales de cortometraje. Entre las primeras, dos films del documentalista italiano Enrico Gras, que luego se trasladó a Buenos Aires, *Artigas, defensor de los pueblos* (1950) y *Pupila al viento* (1949), con guión de María Teresa León y Rafael Alberti, cuyo texto leían ellos mismos.

Salvo las precoces experiencias del cine mudo (la primera película uruguaya es de 1896) y esporádicas producciones «en tránsito», que como se ha dicho antes eran generalmente de producción argentina, en la época sonora sólo puede hablarse de un reflejo auténtico y serio de alguna característica propia con *Un vintén p'al Judas* (1959) de Ugo Ulive, que ya había hecho películas amateurs. Relacionado con el activo movimiento del teatro independiente, Ulive realizó esta película no comercial, de 50 minutos, en cooperativa. Pero obviamente, este esfuerzo no tuvo secuelas de difusión comercial.

El mismo Ulive realizó en 1960 un irónico montaje sobre la crisis que amenazaba la antigua prosperidad de la «Suiza de América».

Mario Handler, antiguo asistente de Ulive en *Un vintén p'al Judas,* y que había estudiado en Europa, dirigió en 1965 un Instituto de Cine Científico del Uruguay y paralelamente realizó *Carlos,* un interesante mediometraje sobre una especie de vagabundo. Más tarde, en 1968, reflejó la progresiva y amenazante crisis social y política del país en *Me gustan los estudiantes,* primer ejemplo de un cine militante.

La situación que describían éste y otros films militantes, desembocó en 1973 con la toma del poder por los militares y el aplastamiento censorio de todo intento de cine político. Mario Handler y otros emigraron a diversos países. Handler se radicó en Venezuela, donde ya residía desde hacía tiempo Ugo Ulive.

Poco quedó de esos esfuerzos incipientes, que no pudieron repetirse. Dentro del empobrecimiento general y la censura política del régimen militar, hasta disminuyó el cine extranjero de calidad que había señalado las pantallas comerciales uruguayas. Sólo permaneció una isla, la Cinemateca Uruguaya, que cuenta con más de diez mil socios. Con ese único sostén económico, la Cinemateca mantiene cuatro salas con programación regular, una de ellas dedicada exclusivamente al cine iberoamericano, y publica una revista de rara regularidad de aparición. Por supuesto, posee un amplio archivo de películas admirablemente conservado.

Pese a esta excelente organización y al nivel excepcional de sus ciclos de films, la Cinemateca no se ha conformado con la tradición de país sin cine propio, fundando su Departamento de Producción. Su primer trabajo fue el largometraje *Mataron a Venancio Flores* (1982), que trata un asesinato político ocurrido en 1868 y que sirvió de arranque a un largo período de luchas entre los dos grandes partidos del país, el Blanco y el Colorado. Dirigido por Juan Carlos Rodríguez Castro, es el intento más serio de este cine aún incipiente, pese a sus defectos formales. Demuestra asimismo que pese a la precariedad de medios técnicos y económicos, se puede hacer un cine de calidad y características propias. Es posible que la actual libertad civil estimule nuevos proyectos, si la persistente crisis económica lo permite.

Venezuela

País de grandes riquezas naturales pero de tradición agraria, hasta el «boom» del petróleo, Venezuela padece las contradicciones inherentes a un desarrollo violento, desigual y proclive a las crisis estructurales, puestas de manifiesto sobre todo cuando se terminó el crecimiento basado en un producto único: el petróleo, que pasó a depender de su propia crisis internacional. Pese a ello, ese desarrollo desigual —proclive a las grandes riquezas contrastadas con la miseria de extensas capas campesinas—, permitió entre otras cosas el arranque de una producción cinematográfica creciente, que —cosa también peculiar— adquirió un éxito de público inesperado, en un contexto que, hasta los años 70, era dominado en un porcentaje aplastante por la exhibición de films extranjeros.

Poco y precario fue el cine mudo de Venezuela y tampoco tuvieron mucha relevancia las primera películas sonoras, que también fueron escasas y rudimentarias. Pese a ello, a principios de los años 40 se creó una productora de la cual formaba parte el famoso escritor Rómulo Gallegos, que escribió algunos guiones, entre ellos el de *Juan de la calle* (1941), de Rafael Rivero. Era el primer acercamiento a un problema social; un adolescente huérfano que, arrastrado por las circunstancias, se convierte en delincuente.

Este intento industrial no tiene consecuencias, y por muchos años el cine venezolano sigue brillando por su ausencia, salvo en algunas coproducciones de origen argentino o mexicano, como por ejemplo *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950), del argentino Carlos Hugo Christensen, luego radicado en Brasil. Este film obtuvo un premio a la fotografía en Cannes.

El primer hito de un futuro cine con ambición artística es el documental *Araya* (1959) dirigido por Margot Benacerraf, una cineasta que había estudiado cine en Francia y había realizado ya otro documental interesante: *Reverón*. La situación de un pueblo casi aislado del mundo, y dedicado desde la época colonial a la explotación de la sal, era el tema de *Araya*, sorprendente film de gran belleza plástica y ritmo obsesionante, estrenado en Cannes, donde obtuvo un premio. Poco conocido, se convirtió casi en una leyenda, pues sólo fue estrenado en Venezuela en 1977 con un relator en castellano, ya que hasta entonces *Araya* poseía el comentario en francés de la copia exhibida en Cannes en 1959.

A comienzos de los años 60, empezaron algunos jóvenes cineastas la búsqueda de una expresión propia; con vacilaciones e influencias, intentaban crear su propia *nouve-*

lle vague... Los primeros en destacar fueron Román Chalbaud y Clemente de la Cerda. El primero, destacado autor teatral, se inició con *Caín adolescente*, (1959) versión de su propia pieza de teatro, a la que siguió en 1963 el film en episodios *Cuentos para mayores*. Pero sólo en los años 70 será uno de los protagonistas del nuevo auge del cine venezolano, con una prolífica e interesante labor, que también creó una «invasión» de autores vernáculos en la hasta entonces mediocre televisión.

Clemente de la Cerda también destacó por su nivel técnico en *Isla de sal* y *El rostro oculto*, ambas de 1964, pero como en el caso anterior, su obra más importante se inserta en el período de expansión iniciado en 1978. El análisis de la realidad venezolana tuvo en el documental, por la misma época, un comienzo prometedor con films como *Pozo muerto* (1966) de Carlos Rebolledo, y *La ciudad que nos mira* (1965) de Jesús Guédez.

Hitos importantes para una nueva conciencia cinematográfica independiente fueron la fundación de la Cineteca de Venezuela, dirigida sucesivamente por Margot Benacerraf y Rodolfo Izaguirre y la salida de la revista *Cine al día* (en 1967) con notable nivel crítico e informativo.

Otro estímulo para un nuevo movimiento fílmico fue el primer Festival de Cine Documental realizado en Mérida en 1968, patrocinado por la universidad de esa ciudad, que desde entonces sostuvo un importante Departamento de Cine. En ese festival, (donde fuimos jurado junto a críticos como Guido Aristarco y Marcel Martín) congregó a los cineastas más destacados de América Latina en ese campo y fue por eso un foro de gran importancia para los movimientos más comprometidos de esa época.

Hubo en este período varios intentos de salir del cine convencional y aún escaso que se producía hasta entonces; Carlos Rebolledo terminó en 1973 un documental de largometraje, *Venezuela en tres tiempos;* Clemente de la Cerda, en el campo del argumental, quiso reflejar el clima exitista de la clase burguesa en *Sin fin*, mientras Mauricio Wallerstein (mexicano, pero residente en Caracas), esbozó una crítica similar en *Cuando quiero llorar no lloro* (1973).

La transformación del panorama se produce en 1973, gracias a la prosperidad frenética producida por el boom petrolífero. Por primera vez se aprueba un fomento oficial a la cinematografía, tal como desde hacía tiempo pedían los cineastas. La ley incluyó diversas medidas, entre ellas la obligatoriedad de exhibición de películas, unas doce anuales en principio. Créditos a la producción de largometrajes argumentales, permitieron la realización de 29 películas en 1977, el año de mayor producción.

Estas medidas de protección y fomento (también se obligaba a procesar en laboratorios del país el 60 por ciento de las copias de películas extranjeras) y el éxito de público de varios films locales, produjeron una reacción en las empresas extranjeras (de origen norteamericano) que hasta entonces dominaban el mercado. Hacia fines de los años 70 organizaron un *boycott*, impidiendo la llegada de películas nuevas de ese origen. El gobierno cedió ante las presiones y dejó de facilitar créditos al cine nacional, cuya producción bajó abruptamente en 1980. Pero al año siguiente, se reanudaron los créditos, gracias sobre todo a la unión de cineastas y —curiosamente— de los mismos exhibidores, que habían descubierto que el joven cine local tenía un notable éxito de público. Curiosamente cabe recordar que poco antes, y debido a medidas similares, en

Argentina se produjo una situación semejante, con un *boycott* de estrenos estadounidenses.

Lo más peculiar del nuevo cine venezolano que se desarrolló en estos años fue la política de los autores: introducir sus temas y sus críticas bajo una forma atractiva para el público. Así, obtuvieron notables audiencias con películas que reflejaban aspectos cotidianos de la vida venezolana: la violencia, la corrupción política y económica, la delincuencia y la marginación de extensos núcleos de las grandes ciudades.

Esta combinación de cine popular y crítica social tuvo así un apoyo tan grande como inesperado; un ejemplo es *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda, que batió todos los índices de audiencia, incluso de grandes éxitos americanos. Román Chalbaud, el dramaturgo-cineasta antes citado, también desarrolló una visión de «autor» con elementos de sabor popular. *El pez que fuma* (1977), un excelente film que también refleja los temas de la delincuencia, la marginación y las corrupciones mezcladas con la violencia en el ámbito simbólico de un prostíbulo, puede ser visto como una síntesis alegórica de toda la sociedad. En *Cangrejo,* (dos films, de 1982 y 1984) Chalbaud describe, aún en forma más concreta y realista, la corrupción del poder, o mejor dicho de los poderes fácticos. Pensada como un tríptico —el poder policial, el religioso, el político— losdos *Cangrejos* realizados reflejan los dos primeros, a través de casos reales narrados en un libro por un ex jefe policial.

En mayor o menor grado de profundidad, films como *País portátil* (1978) de Iván Feo y Antonio Llerandi; *Alias rey del joropo* (1978) de Carlos Rebolledo y Thaelman Urguelles; *La empresa perdona un momento de locura* de Mauricio Wallerstein o *La boda* (1982) de Thaelman Urguelles, destacan por la búsqueda de temas próximos y auténticos, aunque a veces no se desarrollen hasta sus últimas consecuencias. Recientemente, han comenzado nuevos realizadores, como Freddy Siso *(Diles que no me maten),* Marilda Vera *(Por los caminos verdes)* y Olegario Barrera *(Pequeña revancha),* que buscan nuevos caminos de expresión y temática.

En 1982 se introdujo una nueva legislación de fomento, creando el Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine) que introducía nuevas formas de crédito y otras medidas de protección. Lamentablemente la disminución de los fondos por la devaluación del bolívar han hecho más difícil la situación de los productores, quien en general son también los directores. Sin embargo, la fuerte implantación popular del cine venezolano, hace que dependan menos de la ayuda oficial.

Centroamérica

Las pequeñas repúblicas continentales de Centroamérica, no han contado —la excepción fue, desde 1973, Costa Rica— con una infraestructura técnica que permita una estable producción propia, por el limitado número de salas, la escasa población y una absorbente exhibición de material extranjero, especialmente americano, que puede llegar al 80 por ciento. La situación especial de El Salvador y Nicaragua, envueltas en distintas formas de guerra, determinan circunstancias y soluciones muy específicas.

En las islas caribeñas (exceptuada Cuba) sólo cabe mencionar algunos ejemplos modestos y ciertas muestras de cine militante hechas con las obvias dificultades. De Haití,

el país más pobre del continente, puede recordarse un largometraje de Arnolds Antonin, *Haití, camino de la libertad* (1977), inusitada crítica al régimen del difunto Duvalier. El mismo realizador, en 1980, filmó en Venezuela un medio metraje (montado por el cineasta argentino Alejandro Saderman, residente en Caracas) dedicado a las víctimas del mundo cultural haitiano durante las dictaduras de Duvalier padre e hijo: *Un tonton macoute peut-il être un poète?*

En 1980, el poeta Rassoul Labuchin realizó (dentro del marco del año internacional de la infancia) un film sobre la servidumbre infantil, titulado *Anita.* Poco más sabemos de este infortunado país, envuelto aún en una trágica situación interna.[4]

En Puerto Rico, estado asociado de Estados Unidos, tampoco se ha podido desarrollar un cine nacional sólido, salvo tentativas documentales de grupos nacionalistas, y algunos largometrajes menos comprometidos. Entre los primeros, *Puerto Rico, paraíso invadido* y *Puerto Rico: ¿Estado libre o colonia?,* cuya orientación es evidente.

En el campo del largo comercial, puede citarse a Jacobo Morales con *Y Dios los cría.*

En Guatemala, las pocas obras conocidas son fruto de esfuerzos aislados e individuales, anotándose, como curiosidad, la dedicación al cine de algunos científicos, como el doctor Carlos Monzón Malice, pediatra, y el doctor Alfredo Mackenney, cirujano. El primero, asociado con el cineasta de origen suizo Marcel Reichenbach. A ellos se deben numerosos cortos, especialmente de tema científico.

Costa Rica

En 1973 se fundó un Departamento de Cine como dependencia del Ministerio de Cultura y con una fundamental ayuda económica y técnica de la UNESCO. El propósito general era realizar un programa para la información y educación de adultos «mediante películas documentales de contenido social, cultural y económico, y difundirlo a través de la televisión nacional». La formación estuvo a cargo del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas.

Este departamento gozó de una considerable libertad creativa y no se convirtió en un simple organismo de propaganda oficial (ésta era una de las premisas de la colaboración de la UNESCO) y eso permitió la realización de films —esencialmente cortometrajes— que reflejaban problemas del país, como la destrucción de bosques, al tiempo que se daban sugestiones para su protección. En 1977 el Departamento cambió su nombre por el de Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. En sus diez primeros años, el Centro produce cerca de 80 films de corto metraje, que suelen proyectarse en los canales de televisión estatales.

Junto a ese centro oficial, cuya independencia se ve mermada por ciertas limitaciones, sobre todo por el escaso presupuesto, algunos cineastas financiaron privadamente algunas películas con las ganancias de su actividad en el cine publicitario (un recurso que se repite en muchos países iberoamericanos: los casos más conocidos son los de So-

[4] *Datos tomados de* Les cinémas de l'Amerique Latine. *de Guy Hennobelle y Alfonso Gumucio-Dagron. París, 1981.*

lanas y Raúl de la Torre). Istmo Film instalo una sala de cine-arte y posee modernos equipos de rodaje. Además colaboró con el nacimiento de la producción nicaragüense y del Instituto de Cine Revolucionario de El Salvador.

Nicaragua

Prácticamente nula y retrasada en el tiempo fue la producción cinematográfica en Nicaragua, sometida en todos los aspectos a la dictadura feudal y familiar de los Somozas. Salvo algunos cortometrajes aislados, se puede empezar a hablar de un cine nicaragüense a través de los primeros documentales rodados, en plena lucha, por el Frente Sandinista de Liberación. Casi simultáneamente, cineastas europeos y latinoamericanos comenzaron a registrar la lucha con obvia adhesión a los propósitos de la revolución sandinista.

El propio FSLN decidió, en 1979, crear su unidad de producción, para rodar escenas de la guerra de liberación y al mismo tiempo films de información —y naturalmente de propaganda— sobre esa lucha para su difusión en el exterior. En estos equipos colaboraron muchos cineastas latinoamericanos en su primera etapa, como los grupos argentinos exiliados «Cine Sur» y «Cine de la Base».

A mediados de 1979, después del triunfo, se creó el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), que desde entonces trabaja en documentales y un noticiario, dentro de las posibilidades de sus medios, aún precarios.

El Instituto ha favorecido, por ello, la coproducción con países dotados de mayores medios; de ese modo, el alemán Peter Lilienthal rodó un largometraje semidocumental, *La insurrección* (1980) y el chileno Miguel Littin *Alsino y el cóndor* (1981), que era una coproducción de Nicaragua con México, Cuba y Costa Rica.

La producción de documentales y otros films grabados en video, son todavía el núcleo de la actividad cinematográfica nicaragüense, dificultada por la situación económica que provoca la guerra con los mercenarios de la «contra».

Panamá

Este pequeño país —en extensión y en habitantes— goza o mejor dicho sufre de una situación estratégica excepcional, el canal iniciado en el siglo pasado por Lesseps y retomado, terminado y explotado desde entonces por Estados Unidos. Con una economía también subordinada a la Zona del Canal, o sea al imperio del Norte, Panamá tiene pocas posibilidades de escapar a su calidad de semicolonia. El inesperado cariz que adquirió el gobierno progresista del general Torrijos, modificó en algo esa situación e incluso hubo un atisbo de cine nacional. En 1972, algunos universitarios crearon el Grupo Experimental de Cine Universitario, que dirigió el escritor Pedro Rivera y que constituyó el núcleo de un verdadero cine panameño.

Anteriormente, como en otros países del área, cineastas extranjeros había aprovechado las bellas y pintorescas localizaciones, desde el veterano Raoul Walsh hasta el inefable sexólogo argentino Armando Bo, que rodó aquí *Desnuda en la arena* (1968) con la exuberante Isabel Sarli. No hay muchos datos sobre obras locales, y al parecer se ha

perdido o destruido el que sería el primer largometraje panameño: *Cuando muera la ilusión* (de C. Ruiz y J. Espinosa) realizado en 1949.

El cine iniciado modestamente por el GECU tenía un carácter documental y decididamente político, comenzando por un corte con fotos y material de archivo que registraba la manifestación nacionalista en la zona del Canal y se saldó con 21 muertos en la represión decidida por los americanos que lo custodiaban. El grupo obtuvo ayuda estatal y durante algunos años produjo cortos sobre el «imperialismo americano en el canal» y documentales sobre la política reformista de Torrijos.

Desde 1977 esa ayuda cesó —también el gobierno había cambiado— y después de haber hecho más de treinta películas el GECU anuló casi completamente su actividad. Otro grupo en cooperativa también se orientaba hacia una posición revolucionaria, aún más radical. Actualmente, la difusión de este modesto cine se reduce a su proyección en cineclubes y a veces en la televisión.

José Agustín Mahieu

Visión y forma de los *Aerolitos* de Carlos Edmundo de Ory

De las muchas experiencias literarias que la escritura de Carlos Edmundo de Ory ha llevado a cabo —con incursiones de género en el campo de la poesía, el ensayo, el «diario», la novela o el cuento—, ninguna de ellas refunde e integra su cosmovisión poética como esas sentencias breves, máximas, reflexiones, pensamientos o aforismos que el autor denomina *Aerolitos.*[1] La idea de Ory de una «literatura como encaje»[2] encuen-

[1] *Carlos Edmundo de Ory publica la primera serie de sus «aerolitos» en francés:* Aérolithes, *Imprimerie Rougerie, París, abril de 1962 (versión francesa de Denise Breuilh y prefacio de Marcel Béalu). Una segunda serie fue publicada por la revista* Réalités Secrêtes, *Rougerie, París, 1963. Una muestra antológica de ambas series apareció en* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 181, Madrid, enero de 1965. La edición completa, hasta la fecha, en* Aerolitos, *Ediciones El Observatorio, Madrid, 1985.*

Un espectáculo teatral sobre textos de Ory, Aerolitos, *ha sido representado por la Compañía «La Carátula» de Elche. La obra, con música de Jorge Gavaldá y dramatización de Antonio González y Cristina Maciá, fue premiada en el Festival «Off» de Avignon («Le Moulin à Paroles», del 24 de julio al 3 de agosto de 1988).*

[2] Cf. *C. E. de Ory,* Eunice Fucata (Diarios), *Begar, Málaga, 1984, p. 77.*

tra en ese espacio de desnudez el hilo esencial de su entramado poético. Observaciones, experiencias, lecturas varias, con especial relevancia de los poetas desheredados y de los malditos, impregnan la osatura del pensamiento con pinceladas sintéticas o emblemáticas. La máxima describe su arco moral en términos filosóficos o estético-literarios, pero nunca constriñe el camino a la imaginación. Se diría que lo primordial en el aerolito es la nervadura de la imaginación y del ingenio, la nota expresionista unas veces, el minimalismo verbal y el toque lírico u onírico otras, la huida conminatoria, en fin, hacia el disparate o el absurdo. El aforismo, tal como lo practica Carlos Edmundo de Ory, «tiende a subrayar una verdad profunda a medias borrada, o a crear un sentimiento, una emoción olvidados. Pretende también, con menos frecuencia, es cierto, inventar este sentimiento, esta emoción, esta verdad. ¿Qué es entonces el pensamiento así traducido? ¿Relámpago en la noche, poema ideal, eco del cielo o del infierno, palabra de Dios? Prosa inspirada, prosa eminentemente poética»[3]. El propio Ory ha señalado la especial raigambre —de Heráclito a Antonio Porchia— de su hermandad aforística: «entre los miembros más exquisitos de esta hermandad o familiatura dispersa, desde Novalis, desde Blake y Lichtenberg, desde Nietzsche y H.D. Thoreau descuellan en el tiempo y en el espacio antenas ultrasensibles como Kafka, Malcom de Chazal, André Siniavski, E.M. Cioran, Cyril Connolly, Heidegger, René Char... Y no me olvido de Rozanov, ni de Hebbel, ni de Otto Weininger, en sus *Diarios,* ni de Pavese en el suyo. Y presocráticos. Nuestro padre común: Heráclito el Oscuro. Nuestra biblia única: Tao-Te-King. Lo que dice Norman O. Brown: "El aforismo es exageración, lenguaje extravagante"... "El aforismo es temeridad"... "La forma aforística es suicidio, o sacrificio de sí mismo".. "Aforismo, la forma de la verdad loca, la forma dionisíaca"..»[4]

De la última edición de *Aerolitos* (1985), aproximadamente una tercera parte de ellos —ciento noventa y uno para ser más exactos— constituyen el *corpus* íntegro de la primera edición, *Aérolithes* (1962), publicada en versión francesa de Denise de Ory. El resto pertenecen a la savia acumulada hasta 1985. Así pues, lejos de una edición definitiva, la entrega de 1985 se presenta como un ciclo abierto susceptible de posteriores ampliaciones.

Es más que posible que la fuente original del vocablo *aerolito* fuera fagocitada por Ory de un artículo de Eduardo Chicharro publicado en *El Español* en 1945. Chicharro, en pleno albor del postismo, escribía en aquella ocasión a propósito de la primera colección de poemas publicada por Ory, *Versos de pronto,* y se expresaba en estos términos: «Bien puede decirse que en el pequeño mundo de la poesía estos versos caen como un aerolito»[5]. La perspicaz observación de Chicharro, amigo y maestro del joven Ory, tendría su continuidad en no pocos registros de la tipología imaginativa del poeta gaditano, quien, a lo largo de su obra, ha ido acuñando con nomenclaturas diversas el heterogéneo signo de ese abanico de frases breves cuyo hito magno culminará en la modalidad personal de sus *Aerolitos.*

[3] *Marcel Béalu, «Prefacio» a* Aerolitos, *Ediciones el Observatorio, Madrid, 1985, p. II (versión del «Préface» de la primera edición francesa).*

[4] Eunice Fucata (Diarios), *p. 80.*

[5] *«Carlos Edmundo a machamartillo»,* El Español, *Madrid, 10 de noviembre de 1945.*

El primer antecedente hay que retrotraerlo a la denominadas *pulgas* postistas, incluidas en la revista *La Cerbatana* (1945). Como «pulga bautizaron los postistas a la frase corta y el pensamiento apodíctico a modo de aforismo, leyenda curiosa o frase oída o encontrada: "¡Pobrecillos! Ellos creen que hacen algo bueno porque escriben palabras raras"; "De indudable valor pictórico"; "Comidas y bebidas finas"; "En la pintura miniada de los códigos (ilustración) lo decorativo suple al desconocimiento de las formas". No están lejos de la impronta formal de estas pulgas los *emblemas* postistas ("El postismo es la locura inventada", "¡Viva la locura discordante!", "¡No nos gusta nada!")» [6] o algunas frases reinventadas con el método del *enderezamiento,* «una especie de regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable *ad infinitum* (Ory)» [7]. Más de un aerolito no es ajeno a dicho método («VIGNY: "Navire aux larges flancs de guirlandes ornés"; yo diría: "Elvire aux larges flancs de guirlandes ornés"»), claramente emparentado con la técnica ramonista de la parodia de clichés o locuciones hechas y con la dilogia barroca; «Gassendi a Descartes: —el perro tiene derecho a decir: "ladro, luego existo"»; «Desconócete a tí mismo»; «Pienso luego vacas»; «Todo es huevo bajo el sol». Con razón Ory se muestra tan permeable al reclamo gregueresco. A la admiración del postismo por el genial Ramón Gómez de la Serna [8] se le suman los múltiples juegos de ingenio —vía distorsión conceptual o trastrueque lingüístico— con que están metamorfoseados buena parte de los aerolitos. Incluso no falta el homenaje al inventor de las greguerías: «Las vacas son las obras completas del paisaje (Homenaje a Ramón)»; «Las rosas son radiografías de esqueletos de ángeles»; «Lo contrario de las tinieblas es la Virgen María»; «El arpa es el gato de la música». En definitiva, juego y humor como desrealización de la realidad; locura, absurdo y disparate como quiebra lingüística de la losa racionalista. El mismo Ramón Gómez de la Serna en su *Flor de greguerías* (1958) señalaba a Ory como uno de los buenos gregueristas de última hora: «Son buenas —decía— las (greguerías) de Edmundo de Ory: "El silbido es el esqueleto de la palabra", "La luna es la cáscara del silencio del mundo", "El acordeón de la semana se rompe siempre los domingos"» [9]. Todo este movimiento de claves lúdicas acaba engendrando una verdadera tipología del aerolito: a) *coincidencias azarosas o azares objetivos:* «El 18 de febrero 1944, un aviador inglés, llamado *Pickard,* bombardea la cárcel de la capital de *Picardía* (Amiens)»; b) *dualidades y confrontaciones:* «Balanza del conocimiento: el terror y la maravilla»; «Fórmulas binarias: algas/nalgas-musgo/muslo»; c) *sistemas ternarios o ternas de palabras mágicas:* «Ternario: la locura, el niño, el sueño (Expresionismo)»; «La raza soberana de los apaches, tahures y desesperados»; d) *rimas extrañas:* «Julio Herrera y Reissig rima *soslaya* con *Vizcaya* (Sonetos vascos)»; «Unamuno, en un soneto, rima Don Quijote con azote»; e) *frases-tótem* (a modo de sortilegios del pensamiento): «El que camina honor a sus sandalias»; f) *muertes ridículas* (desmitificación en tesitura de humor negro): «¿Cómo murió Murillo? —Pintando, se cayó

[6] *Jaume Pont,* El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, *Llibres del Mall/Serie Ibérica, Barcelona, 1987, p. 196.*

[7] Ídem, *p. 153.*

[8] Ídem, *pp. 229-230.*

[9] *Ramón Gómez de la Serna,* Flor de greguerías (1910-1958), *Losada, Buenos Aires, 1958, p. 44.*

de un andamio»; «¿Cómo murió Pierre Curie? —Atropellado por un camión; g) *paradojas, contradicciones y antítesis:* «Inmovilidad vibrante»; h) *metapoética de la palabra:* «La página blanca es un campo de nieve. Haz aparecer en ella tus figuras»; «El silencio tatuado»; «Las palabras son el rubor del silencio»; «Las sábanas de un libro. Las páginas de una cama»; «Abril el vientre del silencio: haraquiri del verbo». Ninguno de estos aerolitos está desprovisto de lo insólito. El poeta, como quería Pierre Reverdy, deviene puro transmisor de lo invisible que se esconde bajo la realidad.

La otra fuente esencial de *Aerolitos* la constituye lo que Ory denomina *proposiciones,* de carácter mucho más afecto a la acción programática —en el orden social, moral o poético— que a la contemplación teorética o la experimentación lingüística. Como muy bien ha visto Jesús Fernández Palacios, las proposiciones son «propuestas de transformación íntegra personal y colectiva (...) No son meras proposiciones literarias, sino que se ajustan a una concepción vitalista y emancipadora del mundo». [10] Con este *desideratum* fueron publicadas por primera vez, en francés *(Propositions)* [11], al hilo programático del Taller de Poesía (Atélier de Poésie Ouverte) fundado por Ory en Amiens (Francia) en 1968 y como «motivación estimulante de captación autónoma» [12] que servía para dinamizar el pensamiento del grupo, su capacidad analítica y crítica. El espíritu que las mueve destila un pensamiento claramente libertario no ajeno a la «Internacional Situacionista» y a los ecos revolucionarios del mayo francés. Un buen número de estas proposiciones pasan a engrosar el caudal de *Aerolitos* junto a otras de idéntico cariz, poniendo así de relieve, al margen de la estricta ubicación coyuntural, la constante preocupación de Ory por una propuesta imaginativa enraizada en el poema-acción y en la indisoluble ecuación vida-poesía: «Pintar las catedrales de verde»; «La ciencia no es científica, es fantástica»; «El mobiliario del poeta es el mundo»; «¡Escritores, escoged!: el estilo o la Revolución»; «Sentir... las sensaciones anónimas»; «La sala de oro del porvenir»; «El hombre feliz es el hombre de la academia».

La dirección apuntada por los «aerolitos» no olvida las señas de identidad del pensamiento oryano: la filosofía presocrática, el barroco literario español, el verbo místico, el romanticismo alemán y, como puntos de mayor proximidad cronológica, la instauración modernista y las vanguardias e *ismos* de nuestro siglo (con especial mención del surrealismo). Cada uno de estos supuestos constituye un lugar común de sus *Diarios,* su poesía o su obra narrativa, con un ir y venir tan recursivo como insistente. Como es fácil colegir de los supuestos enunciados, los *Aerolitos* confluyen casi siempre en la obsesiva preocupación por la ontología o la filosofía del ser, en términos que el propio Ory ha cuidado repetidas veces de precisar: «Yo parto del romanticismo germano y universal. De la idea teórica y activa del espíritu libre. Del ansia de infinito y de la eterna *Sehnsucht.* Del amor eterno y de la eterna inestabilidad amorosa de la vida terrena. Leopardi; Novalis también. Mi poesía parte del hombre humano. De la nostalgia y de

[10] *«Carlos Edmundo de Ory y el A.P.O.», en* Dadá-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos *(Actas del Coloquio celebrado en Cádiz del 19 al 22 de noviembre de 1985), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1986, p. 100.*

[11] *Publicadas en siete entregas:* Revue Maison de la Culture, *Amiens, n.° 11 (noviembre, 1968), 13, 17, 24, 25, 32 y 37 (febrero, 1971).*

[12] *Rafael de Cózar (ed.), en C. E. de Ory,* Metanoia, *Cátedra, Madrid, 1978, p. 74.*

la angustia, y aspira a ser escuchada por Dios. Yo soy todo anhelo, inteligencia amorosa. Toda la ternura de Baudelaire, toda su sensualidad... Yo parto del *Kennt ihr das Land...*» [13] El centro mismo del conflicto —con el lenguaje como caja de resonancia— reside en el hombre y el poeta, en la magma de una individualidad sentida como radical desarraigo frente al mundo. En esa instancia Ory opera como su admirado Pascal *(Pensées)*, para quien lo sustancial del pensamiento o del aforismo parte preferentemente del sujeto y no del objeto: de la propia intimidad de conciencia del libertino. De ahí esa plural simbiosis oryana entre arte y filosofía, ese estallido del aerolito que rescata la filosofía antigua griega frente a la postsocrática, y que, al igual que en Nietzsche *(La ciencia y el saber en el conflicto)*, admite en muchas ocasiones la inspiración del arte como «solución» de los enigmas universales. Una filosofía —precisa Nietzsche— «que no es la negación del otro estilo de vivir, sino que, como una flor rara, *surge* de él (...), no es tan individualmente eudemonológica y está provista de la infame pretensión de felicidad (...); filosofía que tiende a la manifestación de un saber superior, no a un cúmulo de *virtudes frías y prudentes*» [14].

En esa doblez indistinta que aúna lo filosófico y lo artístico se funda el binomio esencial de la cosmovisión de Ory: la trama entre la dimensión ética y la estética. Tal vínculo acaba generando una acefalia poética configurada en las múltiples contradicciones de la existencia humana. La afección barroca de Ory al equívoco, a la paradoja o al oxímoron, no es más que el correlato lingüístico de una ruptura de valores que abraza la distancia entre el *ser* y el *querer ser*, entre lo aparente y lo profundo. De ahí esa proverbial tendencia del aerolito a dar materialidad, configuración espacial y latido corpóreo a lo abstracto, o, en su reverso, otorgar un aire divinal a los seres y objetos inmediatos del entorno cotidiano: «Ofrezco mis carnes a los tatuajes de lo cotidiano». De ambas reconversiones no están exentos los *Aerolitos*, aunque en lo inmediatamente personal no lleguen a la desnudez de los *Diarios*. Resulta obvio que es en los *Diarios*, impelidos tan a menudo por la notación autobiográfica o el enclave temporal, donde el concierto familiar del entorno próximo alcanza una mayor relevancia y donde, en consecuencia —dirá Ory en *Eunice Fucata*—, «surgen fenómenos íntimos y láricos, sutiles, inmediatos. Lo capital y lo acuciante de las vivencias, de los eventos en el ámbito cotidiano. Compañías amorosas de mujeres, encuentros raros con seres, la soledad y la *Sorge*. Relatos de mi experiencia onírica llenando cuadernos enteros con locura mnemónica e interpretativa. La escala consuetudinaria de apuntes lacónicos: correspondencias, visitas, muertes, zonas del conocimiento filosófico y de la erudición abisal» [15]. Los aerolitos, en sus múltiples manifestaciones, dimanan por el contrario de su grado superior «de abstracción y de delirio»; son «formas discontinuas de la fantasía aforística y gnómica (...) inventos lingüísticos y caprichos creadores; poderes de la subjetividad, ecuaciones estéticas *sub especie ludi*. Secretos...» [16]

En este sentido, y partiendo de la misma raíz etimológica de la palabra *aerolitos*, del griego «aer-aeros» (aire, pero también oscuridad) y «litos» (piedra arrojadiza, pero

[13] Diario (1945-1956), *Barral/Ocnos, Barcelona, 1975, p. 56.*
[14] El libro del filósofo, *Taurus, Madrid, 1974, p. 113.*
[15] Op. cit., *p. 13.*
[16] Ídem, *p. 13.*

al tiempo piedra preciosa), José Ramón Ripoll ha sagazmente intuido la dimensión excedente de los aerolitos de Ory, en términos que sobrepasan lo estrictamente literario y apuntan a «la herencia melismática de la conciencia surreal (y aquí he de decir —precisa Ripoll— que los aforismos más obvios son los que menos me interesan). El libro es un círculo interminable que gira alrededor de Dios y del Demonio como deidad paradójicamente inseparable, un nexo entre lo bello y lo feo, una búsqueda de verdad —después de todo ¿qué es el arte?— y la violencia sonora y material de esas moles inmensas que van cayendo sobre nuestras cabezas al desligarse de la órbita de la razón».[17] Queda claro que para Ory este criterio irracionalista es tanto una voluntad expresiva como un referente moral. En realidad afirma su condición dubitativa entre el examen de la conciencia y la repulsa a una razón condenada a la invalidez como instrumento epistemológico («Estoy construido de sabor de sueño»; «El fuego ríe»; «Juro sobre un hacha de oro»; «La rodilla alma»; «El sexo de palisandro de mi novia»; «Si viniera la muerte como una bicicleta sola»). El artista rechaza una racionalidad ajena total, ama el azar, la singladura del sueño, la frase mágica, el capricho, el hallazgo, porque cree firmemente que todavía es posible, siguiendo la máxima de Mallarmé en el soneto a «La tumba de Edgar Poe», dar un sentido más puro a las palabras de la tribu.[18]

Naturaleza y cultura son los dos polos alternativos por los que transita la búsqueda de ese sentido primigenio de la palabra oryana. De su confrontación surge la añoranza de una naturaleza caída, demoníaca, en la que conviven, sin aparente contradicción, el ángel y el «daimon», el loco y el poeta. Lo divino y lo humano calan en los *Aerolitos* como parte indiscriminada de un mismo proceso que tiene su solución de continuidad en la confrontación perpetua. No hay poesía sin enfrentamiento; no hay luz ni fuego sin la pervivencia de la angustia, el dolor y el abismo. La amalgama de lo indistinto y vario, su armonía original, tiene para Ory una sola traducción verbal: *eros pánico*. El amor, en definitiva, como fuerza motriz que restituye las emanaciones del Todo a su magma sagrado, a ese fulgor dionisíaco todavía no lastrado por los laureles de Apolo. Fulgor, estallido, fragmento, aerolito: «La palabra fragmentaria desquicia el mundo. Sacraliza y profana todo y todo lo vuelve del revés».

Jaume Pont

[17] *José Ramón Ripoll, «Texto-presentación» de* Aerolitos *en Librería Miñón, Cádiz, septiembre de 1985.*

[18] Cf. A. *Fernández Molina*, «Técnica y llanto, *de Carlos Edmundo de Ory*», Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 253-254, Madrid, enero-febrero 1971; J. P. Quiñonero, «C. Edmundo de Ory y el Postismo»*, Informaciones, *Madrid, 2 de abril de 1970; Lasse Soderberg, «Rötlos, tom och rädd»*, Goteborgstioningen GT, *Estocolmo, 16 de mayo de 1956.*

El desnudo en el arte y otros ensayos, por Luis Rosales*

Con un título que anuncia el estudio de un tema bajo la insignia del Arte, y no de un arte específico, Luis Rosales nos ofrece una recopilación de ensayos, que en parte ya conocíamos, en la que, tras la aparente disparidad de los asuntos tratados y aun de circunstancias y destinaciones que los inspiran, asistimos a una sistemática y rigurosa reflexión sobre algunos aspectos fundamentales de la experiencia estética y la hermenéutica no sólo literaria: 1) la naturaleza del arte en su triple aspecto, dinámico e interdependiente, del proceso creativo *(poiesis)*, de la actividad receptiva *(aisthesis)* y de la función comunicativa de la experiencia estética *(catarsis)*; 2) el Arte y la correspondencia entre las artes; 3) la función y legitimidad del artista en el mundo; 4) la naturaleza de la obra de arte literaria, y del texto; 5) la lectura e interpretación de la obra de arte. De todo ello es posible inferir las directrices del pensamiento estético de Luis Rosales.

Desde las primeras líneas del bellísimo ensayo sobre el desnudo en el arte, Rosales ataca con la definición de lo que constituye la esencia de la obra de arte en cuanto producto o creación del artista. En torno a ese núcleo, se articulan sucesivas reflexiones de las que se desprende que el arte es el resultado de una necesidad estrictamente humana, inconsciente o preconsciente; es una forma compensatoria, o como dice Rosales, «un engaño buscado para sobrevivir» [8]. Como tal, pertenece al orden de las cosas mentales, enclavada, como el artista, en la urdimbre misma de la vida. La necesidad, o el deseo, se proyecta en el sueño y adquiere corporeidad mental en el momento en que se configura en visión, es decir, desde el punto de vista de la creación artística, se configura en tema. Ese tema, que como se ve, no es algo dado desde el exterior y tampoco es el tema «acabado» que el observador percibe en la obra, es visión de una imagen preexistente que pone en marcha el proceso creativo, y que, constituyéndose en palabra, sonido o cuadro, se hace obra de arte.

Dicha concepción, pues, rechaza de un lado la tradicional doctrina metafísico-trascendental de raíz platónica, y del otro toda noción del arte que no se conciba como parte de una totalidad conglobante que le dé sentido. La necesidad, o el deseo, brota de un fondo común que es propiamente inconsciente colectivo; el ver (o el imaginar) no tiene nada que ver con la fantasía (que Rosales distingue explícitamente de la imaginación, forma superior intuitiva de conocimiento) ni es una prerrogativa exclusiva del «genio». El inconsciente colectivo alimenta la configuración de una mitología no menos colectiva que se fragua una y otra vez en formas diversificadas, que, sin embar-

* *Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1987, 242 pp.*

go, brotan de un común denominador o necesidad común que las informa. De esas imágenes «preexistentes» o, tal vez, de esa predisposición innata a configurar el deseo según predeterminadas formas míticas grabadas en aquella especie de código genético psíquico de que habla Jung, surge o arranca el tema en su mismo hacerse obra de arte. Por eso Rosales puede afirmar, con sentencias aparentemente paradójicas, que nada se ve por vez primera y que el hombre no hace sino ver lo ya visto; por eso, al contemplar la obra de arte, tenemos la visión descubridora y confirmadora de aquello que, oculto e inexpreso, llevamos dentro. La memoria, a la que apela constantemente Rosales en una visión de la creación artística que se aproxima a la poética del recuerdo proustiana, tiene la función de conducirnos, en un acto de re-conocimiento propiamente creativo, a ese fondo común que constituye la base de la existencia humana: «La poesía crea de nuevo la realidad y crea una nueva realidad» [240]. En contra de la tradición mimética (realista) o mimético-metafísica (platónica), Rosales considera, pues, que la obra de arte no reproduce *nunca* y tanto menos refleja «otra» realidad, trascendente u objetiva: la mímesis es recuerdo configurante que, en la obra de arte, se constituye en su propia realidad.

Precisamente a causa de su fondo o trasfondo inconsciente y mítico, el arte no sólo es consustancial a la vida humana: es nuestra única evidencia y certidumbre y, por consiguiente, es la única realidad que, además de ser «vital», es universal y verdadera.

No sólo. El arte, sobre integrarnos en la vida y en la comunidad humana, nos enraiza en la Historia. Ella determina la forma en la que el deseo se fragua en mito. Cada momento histórico tiene sus propias necesidades y sus ilusiones y, por tanto, cada momento histórico remoldea a su aire el acervo mitológico colectivo, creando sus propios mitos, y su propio arte. La obra de arte, por tanto, es una realidad proveniente de la configuración de un deseo individual que es al tiempo universalmente y epocalmente colectivo: tiene sus raíces simultáneamente en el *hic et nunc* y en aquel Todo universal que es Origen (en un momento dado, Rosales recurre significativamente a la imagen totalizadora del mar), es decir, en una historicidad o temporalidad trascendente en la que el hombre, para decirlo con palabras de Heidegger, no sólo está dentro o pasivamente echado *(Dasein)*, sino que en ella participa activamente y realiza. Dando significación histórico-trascendente al aserto de Ortega, según el cual el hombre no es naturaleza, sino que es historia, el hombre es ser-historia y el arte es la forma privilegiada con que éste inventa la vida, inventa o hace la Historia.

La verdadera obra de arte, pues, es apertura del Ser, acontecimiento de la verdad y, por ende, novedad absoluta, creación. A causa de su doble entroncamiento con el momento histórico contingente y con la Totalidad o Temporalidad a la que el ser del hombre se abre o trasciende, tiene la capacidad de entrar en comunicación con el momento y la realidad presentes (a su vez, modificados por el arte en una especie de condicionamiento o repercusión recíprocos) y también de rejuvenecer, recreándola, la tradición. Por eso el verdadero arte, el que habla a alguien y a todos, es al tiempo particular y general, «local» (no localista) y universal (no internacional); por eso, posee, además, una reserva potencial de significados, insospechados por el propio autor, que la hace susceptible de ser interpretada desde su momento histórico y fuera de él, adquiriendo significados que respondan a necesidades permanentes del ser humano.

El artista es a un tiempo «sabio» y técnico, demiurgo y artesano. El arte, nos dice Rosales, es una forma de conocimiento que viene del corazón [231], apelando directamente al *coeur* pascaliano, a l'*esprit de finesse,* a la intuición. El artista conoce intuitivamente, posee, como el inconsciente, una mentalidad instintiva, del que Jung afirma sintomáticamente que sus imágenes tienen mucho más de visión artística que de reflexión intelectual. Siendo su acción re-memorativa, no crea de la nada aunque, como se ha dicho, cree algo absolutamente nuevo; es, por tanto, artífice, «padre de su propio universo», demiurgo. En manos del artista, ese Todo en cierto modo preexistente e impronunciado, se constituye en forma original mental y se resuelve en cuerpo (organismo) a través de un laborioso proceso de trabajo intelectual, de elaboración consciente. Como para Valéry, o para De Chirico, para nombrar a dos ilustres exponentes del arte de nuestro tiempo que han meditado largamente sobre el proceso creativo y la experiencia estética, para Rosales, la labor del artista no es sino paciente proceso racional, «cultivo», labor artesanal que desemboca, cuando hay talento, en Forma adherente a *la cosa* y, al cabo, en acierto técnico.

Dicho proceso y configuración de una nueva realidad se verifican indistintamente en cualquiera de las formas artísticas consideradas: música, poesía, pintura, escultura. Cierta prioridad parece otorgar Rosales a la música por su menor corporeidad, por ser cosa de ángeles, como dice con su inimitable gracejo, eso es, por ser «espíritu puro», tal vez voluntad pura, idea o esencia quasi in-mediata del arte, algo así como la Poesía lo es para Heidegger: acontecimiento del Ser. Parece, pues, revivir en estos ensayos la jerarquía de las artes propuesta por Schopenhauer en una visión autónoma y subordinada, en cuanto englobadas en el concepto general de Arte, al que es preciso remontarse para comprender sus correspondencias e interrelaciones y también la obra de arte singularmente considerada.

Lo que denominamos obra de arte, nos recuerda Rosales, es, más que un mecanismo, un organismo, un ser vivo, por el que debe circular —y circula cuando la obra es tal— una savia o circulación sanguínea que le da y lo mantiene en vida: es lo que él llama el *tono,* uno de sus más sugestivos y fecundos conceptos.

El tono, claro está, no es privativo del arte literario, pero nos conviene estudiarlo en este ámbito porque es en él —en la práctica interpretativa— donde Rosales profundiza mayormente el tema y porque nos introduce en los conceptos de texto y hermenéutica propiamente dichos.

Ante todo, el tono aparece como una especie de zona umbral en la que confluyen las múltiples realidades que conforman el texto. En él se hallarán autor y lector en el acto de aproximación recíproca que se verifica en la lectura; en él, el lector «toca» la realidad poética más allá de su escritura; capta aquella manera de ser —o personalidad o carácter— que determina en cada caso el estilo del escritor y del texto. «Le style est l'homme même», afirmaba Buffon. El tono, del que arranca el estilo, habla al lector de lo que está más allá de las palabras; habla al lector del hombre y aun del mismo proceso creativo. Porque es también en el tono donde el artista «se abre al ser» de las cosas, con lo que resulta evidente que el tono es inseparable del lenguaje. No del instrumento de comunicación propio del pensamiento dirigido, es decir, el lenguaje alienado al que Rosales considera obligado y urgente oponer justamente el lenguaje creativo

del arte, sino ese otro lenguaje que Heidegger llama «la casa del Ser» y que nuestro poeta, en su importante ensayo final, dice que es «la voz de las cosas» y que «en cierto modo es lengua y en cierto modo espejo, en el cual habla el hombre por vez primera con la naturaleza, y habla también por ella» [230-1]. Porque ese lenguaje del que disponemos o poseemos, en cierto modo también dispone de nosotros y nos posee en lo que Heidegger denomina «unidad de llamada y de respuesta»: «cuando escribimos con más fortuna la lengua es la que escribe, la lengua es la que acierta» [229]. En ello consiste, en última instancia, la función del poeta y la legitimidad de la obra artística: la de pronunciar la palabra «viva», o, si se quiere, la palabra simbólica dotada de una pluralidad referente que dice el ser de las cosas, la realidad ontológica que da sentido a la existencia humana.

El tono emana de este momento creativo así concebido; es, pues, el núcleo generador intrínseco de la obra, que, una vez terminada, se reconoce en ella como marca y señal de su vitalidad y de su carácter. Con él tocamos el principio energético y la sustancia misma de esta cosa tejida que es el texto, organizado, dice el poeta, por la idea. «Tanto el tema como el verso se encuentran incoados en el tono, es decir, están implícitos aun cuando no estén dichos» [237]. Este tono parece próximo a la *voix* de Valéry, pero Rosales nos advierte que la voz encarna el tono; es decir, reconoceremos el tono por la voz. Habrá que tenerlo en cuenta.

El tono genera la expresión artística, genera formas: el tema o temas, por supuesto, y al paso un conjunto lingüístico, que es vocabulario, sintaxis, ritmo y melodía, que se va configurando en un determinado estilo. A partir de este momento, ese cuerpo verbal puede considerarse mecanismo autónomo, sujeto a sus propias leyes. Esa estructura, en cuyo centro o fondo (es un decir) se halla una presencia subjetiva que le da sentido, se inserta, a su vez, en un tejido más vasto que le condiciona pero no lo absorbe (la psicología del autor, la clase social, la lengua, la historia, la cultura); es, en rigor, un sistema que, como tal, se ofrece a ser aprehendido y aun explicado: se ofrece a ser interpretado.

Más que a las reflexiones, por lo demás numerosas, sobre el método o métodos que tiene potencialmente el lector para apropiarse intelectualmente (y emocionalmente) de la obra, conviene atender a la práctica personal de lectura e interpretación del texto en la que Rosales, una vez más, se revela Maestro insuperable.

Ante el radical subjetivismo y el no menos radical objetivismo de posiciones hermenéuticas extremas, Rosales se coloca a una saludable y razonable distancia que los concilia y en cierto modo los complementa. De un lado, parece decirnos, la obra no remite como signo a un significado: es su estructura, habla y se significa por sí misma. La autonomía del objeto no anula, con todo, al sujeto, que, como hemos dicho, *está* en el texto como presencia viva, como sentido e identidad, del mismo modo que lo están también el contexto (la circunstancia social e histórica y la misma lengua) y los contextos (la obra entera del autor, por ejemplo). La circunstancia no neutraliza la voluntad creativa del autor, ni el autor invalida la autonomía de la obra, ni la autonomía de la obra en la que aquél se reconoce anula la presencia del autor en ella. Del otro lado, la obra es inseparable de su lectura —de sus múltiples posibilidades de lectura—, eso

es, de un sujeto que la aprehende como objeto en un acto conjunto de fruición y reflexión (o comprensión) estética.

Así pues, aunque la obra de arte se resuelva en técnica, no se agota en ella. El observador —fruidor o crítico— de la obra de arte analiza los procedimientos técnicos no por sí mismos, sino para captar el *sentido,* que naturalmente no es lo mismo que el significado; digo captar y no comprender, porque para Rosales la aprehensión del objeto estético es una actividad al tiempo racional, emocional y catártica. La contemplación es un placer que entiende y un entender que disfruta y aun alivia o consuela. No por azar es en este ámbito de la actividad receptiva donde Rosales habla de *belleza* y de *bello;* ni una sola vez aparecen estos términos en su discurso sobre el proceso y el resultado creativos, como eludiendo toda referencia platónico-trascendente. La emoción estética es también una forma de conocimiento de este objeto que es también técnica, pero que encarna, no lo olvidemos, «un sueño» anclado en la conciencia humana, en cuyo plano, en último término, acaban coincidiendo la actividad del autor y de sus lectores. Para captar esa totalidad de sentido a la que Rosales da valor objetivo, hay que colocarse ante el objeto en la justa perspectiva, hay que abandonarse a él, «darse a él» para que éste se ofrezca y se revele. Rosales cree que es posible aprender a colocarse frente a la obra de arte, aprender a mirar —dice en bellas y significativas palabras— de una forma «bautismal» a fin de que el *mirar* sea auténtico *ver.* No se trata de una cuestión de cultura, sino más bien de lo contrario, de desandar la cultura, porque a menudo ésta, en vez de transparentar el objeto, lo opaciza o lo oculta. El arte insta una lectura primordial, «ingenua», una percepción que sea anterior a la realidad ya constituida en saber o costumbre. Sólo entonces, en una actitud de escucha, puede producirse que el lector «tenga el mismo ritmo respiratorio que el del libro» [160] y que se verifique la contemplación «con-vivencial» necesaria para que tenga lugar la apropiación personal del texto. Entonces el lector reconoce y revive lo vivido en un proceso paralelo al del artista en su acto de apertura al Ser. Por eso mirar no sólo es reflexionar o meditar: mirar es ver, es vivir la experiencia vivida, muda, del objeto. Es así cómo el objeto —y no el lector— impone su propia perspectiva.

Es en este delicado momento que el concepto de tono forjado por Rosales revela toda su eficacia y su utilidad en la práctica hermenéutica. Porque, ¿qué si no el tono impone la justa perspectiva y encamina al lector hacia aquella totalidad de sentido que ha captado aun antes de haber comprendido? Porque el tono se capta o no se capta, pero no se entiende, pues así como es posible entender el sentido del poema sin comprender la idea, no lo es sin aprehender de alguna manera el tono, en cuanto la idea es al cabo accidental y el tono es la sustancia.

Lo abstracto se concretiza en la palabra. *Definir* el tono es cosa ardua, pero es lo que Rosales hace de continuo con incomparable maestría. Basta leer sus definiciones «tonales» en sus ensayos sobre Quevedo, o en el análisis de los poemas de Cernuda, Neruda y Lorca en el escrito dedicado justamente al tono poético. Para ayudarnos a reconocer el tono, ahí está la voz con sus modulaciones e intensidad. Definido el tono poético en el registro de lo anímico-emocional, lo más está hecho. Lo restante es técnica «incoada en el tono», como dice Rosales con su precisión habitual, es despliegue de temas, versos, ritmo, melodía: es zona periférica en la que el crítico puede aplicar sus instru-

mentos de disección y análisis. Todo lo cual puede y debe hacerse con tal de no perder de vista que la periferia está subordinada a la comprensión del núcleo, del principio creador, porque, como sostenía Bergson, «el análisis de una frase musical no nos restituye la melodía».

Anclado en la objetividad del sentido e incorporado en un contexto o contextos que la erudición —¿por qué no?— ayuda a reconstruir y conocer, el texto evita el riesgo de ser arbitrariamente manipulado o aun devorado por una lectura totalizadora (el famoso *jouer le texte* barthesiano) o ser materialmente sofocado por la mole de sus interpretaciones. Ante la absoluta supremacía de la obra, Rosales propone una aproximación que no la defina ni juzgue, que equivaldría a aherrojarla, sino que se limite a «servirla», a comprenderla sin forzarla, dejando intacta su realidad y su implícita apertura a potenciales lecturas.

En Rosales, pues, la exploración del texto se realiza rastreando y tanteando el terreno con auténtico espíritu científico, eso es, trasladando al conocimiento del mismo la probidad, la precisión, la sumisión a los hechos y el escrúpulo de comprobación, propios de la ciencia. En esta humilde, inteligente y penetrante exploración, se advierten, en efecto, algunas pautas metodológicas: 1) para evitar proyectar en la obra nuestras propias reglas, que lo son tanto individuales como históricas, es oportuno atenerse rigurosamente a los hechos e interrogarles de continuo, corroborando las respuestas con el texto; 2) la desmembración de ese organismo que llamamos obra de arte y el desmenuzamiento de sus partes debe hacerse con las miras puestas en la comprensión de una totalidad, que es la intención de significado y la unidad de sentido; 3) el análisis de la estructura formal debería partir del reconocimiento del tono, que es el que nos habla más directamente de dicha totalidad; 4) de entre los aspectos estructurales de la obra, el ritmo es el que mejor «traduce» la naturaleza y el carácter de la voz o voces que se van desplegando en toda su extensión; 5) si es cierto, como es cierto, que el mundo se hace estilo y que el estilo, a su vez, patentiza un mundo, el crítico debería recorrer cuantas veces sea necesario el itinerario que va del contenido a la estructura formal en la que se constituye el estilo, y viceversa, en una acción de iluminación recíproca (así, por ejemplo, Rosales muestra cómo el «estilo» de Dorotea ilumina el «carácter» del personaje, del mismo modo que la realidad psicológica de los personajes de la novela de Rojas Herazo determina el ritmo narrativo de esta obra).

Se ha dicho con frecuencia que la crítica de Luis Rosales es poesía o es la de un poeta. No sé exactamente lo que se ha querido indicar con eso, pero me temo que esta apreciación es fruto de un espejismo provocado por su estilo personalísimo, que es, por supuesto, de una gran belleza, además de sugestivo, apasionado y «exactamente» poético, en el sentido, recordado y suscrito por Rosales, del rilkiano «era un poeta y odiaba lo impreciso».

Yo diría más bien que el rigor filosófico de su discurso teórico y el rigor analítico, erudición e intuición certera, sostenida por la evidencia de los hechos, que guían sus comentarios críticos, se ofrecen al lector en el tono y con el espíritu del Maestro, en el sentido más alto de la palabra, y que naturalmente nada tiene que ver con la pedantería profesional ni con la exactitud miope de la erudición libresca. Rosales instaura con el lector, o con el auditorio (no olvidemos que muchos de los escritos aquí reunidos

son conferencias) un diálogo propiamente mayéutico, como ya se ha dicho, un juego dialéctico exigente y riguroso, pero siempre abierto a toda solicitud y respuesta; le lleva de la mano, le invita a reflexionar, a descubrir y, sobre todo, a conocer por su propia cuenta, mediante una infinidad de sugerencias que a menudo quedan tan sólo apuntadas en la necesidad impelente de volver «a lo que estábamos diciendo», de no irse por las ramas, de no pasar de una cosa a la otra, no por amor a la divagación ni por distracción o descuido, sino porque, en una mente sintética, toda está relacionado con todo. Rosales *habla* en un estilo oratorio, dialéctico, didáctico: una exposición metódica que procede estrictamente por grados; tesis u opiniones que se ofrecen en su proceso de gestación, mostrando las consideraciones y argumentaciones que han conducido a ellas; concatenación deductiva; formulación de preguntas «retóricas», a las que se dan respuestas sólo momentáneamente definitivas, o que se abren a otras tantas posibles respuestas, reiteraciones explicativas, ejemplos o anécdotas sabrosas que amenizan, y sobre todo «ilustran», lo que se va exponiendo entre dudas y certezas. Las frecuentes sentencias, pese a su tonalidad contundente y gnómica, no son un saber consolidado en fórmulas petrificadas y tanto menos doctrina: son puntos de partida para nuevas reflexiones que podrían no acabarse nunca, como parece era habitual en las ya proverbiales tertulias de la calle de Altamirano, que se prolongaban indefectiblemente hasta las primeras luces del alba.

Quisiera mostrar la eficacia de este su «enseñar sugiriendo» refiriéndome a las «otras» reflexiones sobre el *Quijote* incluidas en este volumen (y hablo sólo de ellas porque me es forzoso elegir y, por tanto, sacrificar, como dice Rosales).

Por de pronto, en el *Quijote* Rosales encuentra la mejor y máxima expresión y paradigma de su teoría sobre la obra de arte: que es la encarnación de un sueño, o de un mito, que es lo mismo, y que cuando la obra de arte está plenamente lograda, es un acierto técnico. Hay eso y hay mucho más, pero me limito, a falta de espacio, a la confrontación tan sabiamente llevada a cabo entre la primera y la segunda parte del *Quijote* para establecer las líneas de lo que Rosales llama justamente «desarrollo orgánico» a partir de lo que distingue y aúna ambas partes.

En la primera, dice Rosales, prevalecen el arrojo temerario, la aventura vivida, la visión alucinatoria, la certidumbre del personaje y su aislamiento psíquico; correlativamente, predominan el estilo indirecto y la consiguiente falta o escasez de diálogo, la ironía, la jocundidad. En la segunda parte, preponderan, respectivamente, el heroísmo ejemplar, la aventura vacía o imaginada, la cordura o captación objetiva de la realidad, la duda del personaje y su relación y comunicación social; correlativamente, prevalecen el estilo directo y por tanto el diálogo, el humor y la melancolía. Todo eso se dice pronto: hay aquí mucha miga, mucha sugerencia, mucha síntesis. Este cambio entre la primera y la segunda parte, prosigue Rosales, se da en tres etapas sucesivas, correspondientes a las tres salidas de don Quijote de su Toboso. Pero las agudas reflexiones de Rosales sobre la función de «la novela en la novela» a partir de la segunda parte, con el consiguiente desdoblamiento de la existencia en el plano real de los hombres y en el plano literario de los personajes, deja entender que lo que determina la ulterior evolución psicológica del personaje es justamente esta nueva circunstancia. Gracias a todo ello, el *Quijote*, «que en un principio sólo había obedecido a la moral del esfuerzo, ahora comienza a obedecer a la moral del sentido» [34].

La constatación de estos hechos y la convicción de que se trata de un auténtico crecimiento y evolución psicológicos, sugiere, a su vez, que esta transformación estaba ya en la mente de su creador desde el arranque mismo de la novela. Porque yo creo que, en esta primera parte, lo que prevalece es el Inconsciente que precede al Yo-Conciencia como a su raíz misma, a expensas de la Conciencia; que es como decir que el *Quijote,* además de todo lo que se ha dicho, encarna el proceso de formación del Yo —o proceso de individuación— sea en su dimensión individual, sea en su dimensión histórico-cultural. Porque si es cierto que sólo en un segundo momento el *Quijote* tiene conciencia del sentido de sus actos, no lo es menos que el sentido de sus actos estaba ya dentro de él sin que él lo supiera. Baste pensar en el sorprendente capítulo XI, en el que por vez primera y como una auténtica revelación o sorpresa, de ese discurso de la Edad de Oro, que parece brotar del fondo de la memoria humana en un acto de memoria involuntaria, aparece el sentido profundo y coherente de su aparente disparatado obrar —corroborado dos capítulos adelante en el diálogo con Vivanco— que es el de quien sabe *es* la mano ejecutora de Dios en este mundo para imponer, en esta edad de hierro, la justicia en la libertad de aquella edad dorada. A la luz de este discurso que ilumina el trasfondo de las aspiraciones del *Quijote* y de la humanidad toda, aparece claramente que la adherencia exterior al personaje (disfraz y representación) tiene un sentido que de momento no ha llegado a la superficie de la conciencia y aflora sólo ocasionalmente como indicio de una realidad subyacente. Su locura, su aislamiento, su reclusión en una idea fija, no es más que invasión de la energía del inconsciente, preponderancia absoluta del Ello, anegamiento de la conciencia. Por eso no hay posesión de la realidad, ni diálogo, ni duda; por eso hay excitación instintiva y acción impulsiva, porque el control no está en manos del Yo, sino del Ello. La asunción de la realidad, la comprensión racional y la duda pertenecen tan sólo a la Conciencia; el Inconsciente ni ve ni conoce: se proyecta a sí mismo sobre la realidad, no ve más que lo que quiere ver. Sólo en un segundo momento, asoma el principio de la realidad y con ella la diferenciación del Ello, la anexión de sus territorios al territorio del Yo. Y con ella también la irónica, melancólica reflexión que da al traste con la jocosa y despreocupada inconsciencia de la locura anterior.

Pero las observaciones de Rosales sugieren todavía más, pues dicha evolución tiene lugar precisamente cuando el *Quijote* se re-conoce en su personaje, es decir, cuando el Yo, como el Narciso mítico, se mira en el espejo y sale de sí mismo para reconocerse y poner así automáticamente en marcha el mecanismo de identificación y el proceso de estructuración del Yo. Cervantes lo va preparando lentamente, mejor, lo planea desde el principio, poniendo en la segunda etapa, al lado de su héroe, a Sancho, la «realidad» en torno a la cual, dialécticamente, el *Quijote* va asumiendo el mundo y va formando su personalidad psicológica consciente. Todo lo cual, si no es cierto, demuestra que Rosales tiene razón cuando afirma que el texto se abre a una pluralidad de lectura y que «los comentarios de un escritor como Cervantes siempre responden al pensamiento de una época» [90]. Y si fuera cierto, demostraría, en todo caso, que el acierto psicológico cervantino «es muy moderno, y muy científico, y muy de nuestra hora» [74].

Loreto Busquets

Yraola: la abstracción irónica

Yraola, Ignacio Yraola, tenía una vida burguesa y bebediza, una pasión única y excluyente —Anuchina, su mujer— y tuvo una muerte brutalmente anticipada, anticipadamente brutal.

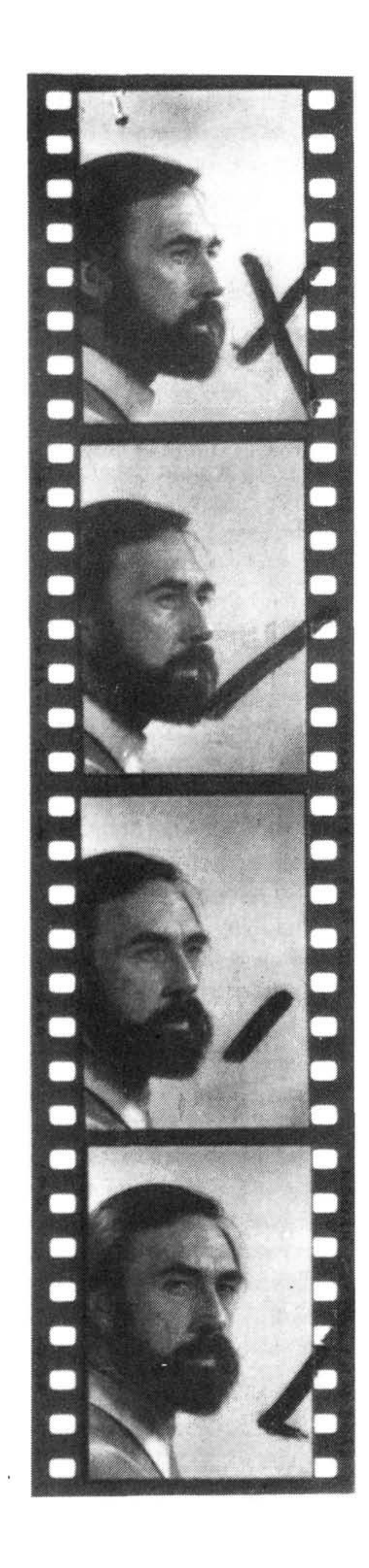
Yraola, con quien trabajé algunos años, fascinado por su estética, como me han fascinado siempre los pintores, era de la raza de los plásticos cultos, leídos, y tenía una conversación más de escritor que de pintor. Él, por ejemplo, me descubrió a Jean Giono, y así tantas cosas. En mi dacha tengo un cuadro grande de Yraola, prodigioso trabajo de la madera, cuyo título es *Espantosa destrucción de Alcobendas.*

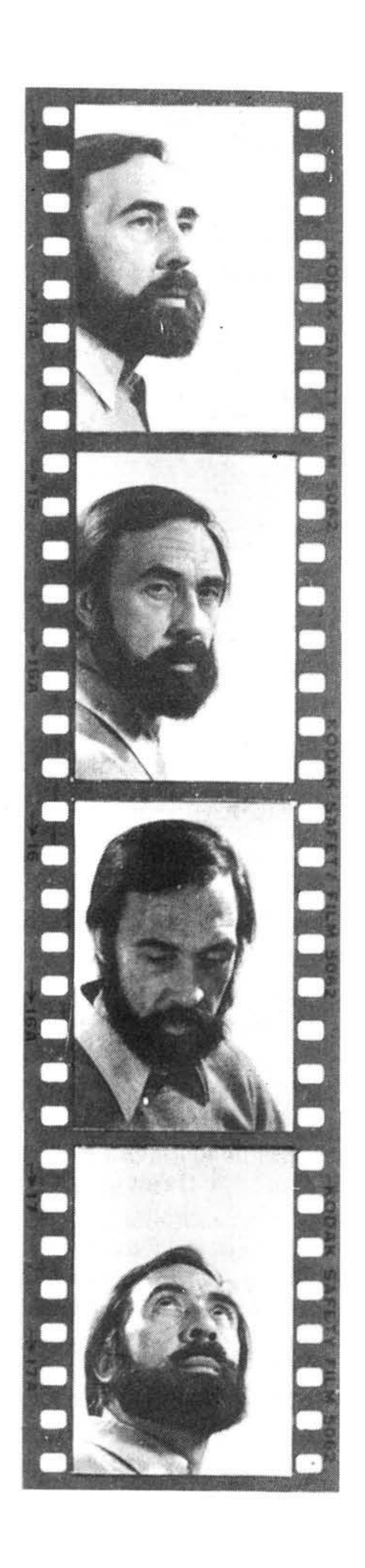
Quiere decirse que así como se dio, en los sesenta/setenta, la abstracción lírica (Viola), la abstracción intelectual (herencias de Mondrian y Paul Klee), más otras abstracciones, Ignacio Yraola, muerto pronto y tarde, es la abstracción irónica, una escuela en la que es maestro primero, si no único. Ignacio Yraola compra un perchero viejo en el Rastro y lo trabaja, lo escopla, lo descompone, lo recompone, lo colorea, en su estudio de Cervantes, 22, hasta tener un perchero lírico/irónico que no tiene nada que ver con un perchero de perchas. Así trabajaba Ignacio. Un día llegó, como confeccionador, a la revista donde yo trabajaba, *Mundo Hispánico.* En seguida nos entendimos y nos sugeríamos cosas mutuamente. Recuerdo una entrevista que le hice a Sofía Loren, al paso de la grandiosa por Madrid, y a la que dimos la presentación tipográfica que la señora de Ponti (por entonces barragana) se merecía.

Pero Yraola tenía que hacer su trabajo, y lo hizo mucho y bien, y ha poco he estado en la exposición permanente que de Yraola hay en Segovia (patria primera de ese vasco segundo, o a la inversa), y he salido asombrado de reconocer a un artista al que sólo creía conocer. Sólo el *gang* secreto del arte español explica que Yraola no tenga la cotización comercial que artísticamente tenía.

Yraola hizo el abstracto sobre madera tan bien como Lucio Muñoz, sólo que Lucio (a quien tanto conozco y amo) tiende al drama, y nuestro Ignacio tendía a lo irónico. La España de Unamuno, la España de los absolutos, entiende mejor el drama que la ironía. Los españoles carecemos del sentido del *humour,* que es una cosa inventada en Inglaterra, como los alemanes. Lo nuestro es lo grotesco, que viene de gruta. Ignacio Yraola tuvo gloria, pero no la debida, porque es (y esto le distingue, aísla, selecciona y peralta), el único humorista del egregio abstracto español.

Francisco Umbral





Ignacio Yraola: ya, en el recuerdo

Estuve con Ignacio Yraola pocas horas antes del accidente que le costó la vida. Había venido a la Galería Peironcely donde Luis Caruncho, Gerardo Rueda y yo veníamos presentando una exposición conjunta. Había estado Ignacio en la inauguración y me había dicho que había demasiada gente —cosa que siempre le molestó— y que volvería un día más tranquilo. Y lo cumplió. «Así podemos hablar», nos dijo a Luis Caruncho y a mí. Estuvimos allí los tres con Mercedes Martín Artajo, encargada de la Galería, buena conversadora y buena anfitriona, que nos obsequió con unos vasos de rioja tinto, la única bebida que desde hacía tiempo vi beber a Ignacio. Al salir propuse tomar una copa. Mercedes se marchó pues tenía prisa y quedamos los tres. Entramos en *Daroga,* bar por mí muy frecuentado y allí Caruncho y yo nos pasamos al cuba-libre mientras Ignacio permanecía fiel al rioja tinto. Reprochó a Miguel Ángel, el barman, que le llenase demasiado la copa. «Así no se sirve el vino», dijo. Miguel Ángel me miró pues mis reproches van en sentido contrario. Inquirió la marca del vino. Miguel Ángel le mostró la botella que Ignacio encontró adecuada pero de un año que habría que guardar para el próximo. Miguel Ángel, mientras tanto, puso otra copa que llenó, sólo a medias, y de otra marca por si Ignacio la prefería. También le gustó la marca pero encontró que el año hubiera aconsejado haber consumido el vino el año anterior... Así era Ignacio. Además aducía las razones: cuerpo, acidez y todo eso que los conocedores conocen. Bebimos y reímos. Después comentó unos dibujos de gran tamaño que decoran el local. El autor, José Luis de Dios, estaba presente y él e Ignacio también se conocían hacía tiempo. Las ironías de Ignacio iban contra los personajes representados, tomados de alguno de *Los borrachos* y del *Conde Duque de Olivares* velazqueños. Ironías de la vida: José Luis de Dios a la sazón esperaba un riñón para serle trasplantado y cuando murió Ignacio pidieron a la familia que donasen los suyos, cosa que hicieron. Lo circular de esta historia hubiera sido que un riñón de Ignacio hubiese ido a parar a José Luis. Pero no fue así. Lo cierto es que al salir del bar Caruncho se marchó, José Luis siguió allí y yo seguí con Ignacio. Aún propuse una última copa en la terraza de los jardines del Descubrimiento. Ignacio aceptó a condición de tomarla en la barra pues, dijo, nos ponemos a hablar y nos dan las tantas... Así lo hicimos. Hablamos de una exposición suya reciente, de un libro que quería que yo le escribiese, «nada profesoral, por eso he pensado en ti que me conoces igual que a mi pintura». Yo le propuse ir escribiendo y vernos de cuando en cuando para comentar..., los comentarios de Ignacio siempre me fascinaron. Llegó el periodista y crítico de arte José Rodríguez Alfaro, conversamos un poco los tres e Ignacio se marchó. «Ya tenéis compañía y estaréis hasta

la madrugada hablando.» Fue lo último que le escuché. Me he demorado quizá demasiado en estas anécdotas pero ellas reflejan muy bien algo de Ignacio.

Pero voy al principio. Le conocí en 1960, en una exposición, «Finalistas del Premio Biosca», en la Galería Biosca a la sazón dirigida por Juana Mordó. Como había muchas obras se había habilitado el despacho de Juana para colgar cuadros. Era la que hoy es la última sala de la planta baja. En un rincón estaba la mesa de ella y su silla y casi hasta allí llegaban las obras expuestas. La mía era la más próxima a la mesa y la de Ignacio la anterior. O sea las dos últimas de la exposición. Los más finalistas. Con la tendencia que tenemos los pintores, sobre todo cuando somos jóvenes, a permanecer junto a nuestras obras, allá estábamos de guardia, con nuestros amigos asegurándonos que nuestra obra era la mejor y la injusticia de que hubiesen dado el premio —recuerdo que a Zacarías González, por una obra cubista—. Algún amigo común nos presentó y desde aquel día nos vimos muchas veces, hablamos y paseamos horas y comentamos de todo y de todos. Generalmente para mal, claro.

La pintura de Yraola siempre me pareció aparte en el panorama español. En aquella época cuando todos andábamos con austeridades y negros y grises, blancos y rojos, ocres, etc. que a los comentaristas ilusionaba identificar con «el blanco muro de España», la sangre, el luto, la tierra calcinada..., Ignacio comenzaba con sus verdes y azules, rosados e incluso cantarines amarillos. Después comenzaría su etapa con la madera como soporte y más adelante con sus personales metáforas con objetos o parte de objetos corpóreos. Conociéndole, su pintura era la acabada expresión de su auténtico yo. Tenía como una mirada diferente para las cosas y los acontecimientos, para las personas y sus acciones. A veces, pensé, que creía que llevando siempre la contraria no se equivocaría nunca.

La época en que más asiduamente traté a Ignacio fue, aproximadamente, entre 1965 y 1969. Había empezado yo a trabajar en la Comisaría de Exposiciones del Instituto de Cultura Hispánica, hoy Instituto de Cooperación Iberoamericana, e Ignacio trabajaba como confeccionador de la revista *Mundo Hispánico* que tenía su sede en el mismo Centro. No me resisto a evocar aquella redacción con Leal Insúa como director, José García Nieto de subdirector, Eduardo Marco, este verano fallecido; Paco Umbral en su mesa, enfrente de Yraola, de pie junto a la suya, inclinada, de dibujo. Completaban el cuadro en sendas mesas el señor Salas y el señor Marín, administrativos de la revista. En la parte central una gran mesa repleta de galeradas, pruebas de color, y fotografías, muchas fotografías que iban trayendo Basabe, Contreras, Lozano «el de Portillo» (¡Dios mío, todos han muerto!), o Fernando Nuño o alguna agencia. Eran fotografías que tenían que ver con actos del Instituto, inauguraciones, llegadas o despedidas de embajadores hispanoamericanos y cosas así. Se seleccionaban las mejores, tratando muchas veces de quedarse con aquellas en que los personajes apareciesen más ridículos. Se pensaban los pies para las fotos y entre la realidad y el deseo alguna vez se infiltró algo de este último. Umbral e Yraola, justo es reconocerlo, eran los más ingeniosos aunque en ocasiones Eduardo Marco no se quedase atrás. Yo, mero visitante para tratar de bajar con Ignacio al bar, terciaba alguna vez... Cuando las risas eran demasiadas o demasiado fuertes García Nieto nos llamaba al orden. Cuando Ignacio abandonó su puesto yo hice de confeccionador-puente de la revista entre él y Óscar Estruga, el escul-

tor, que le sustituyó. Recuerdo que maqueté un número dedicado a Rubén Darío y de ello deduzco que debió de ser en 1969, centenario del nacimiento del poeta y que se celebró con diversos actos.

En aquellos años la pintura de Ignacio alcanzó su total definición. Su personalidad se integró totalmente en su obra. Magníficas piezas fueron saliendo de sus manos con aquella sabia manera que tenía de trabajar artesanalmente los objetos que integraba en cada cuadro: pulirlo, pintarlo, pegarles papeles. Hacer que cada parcela resultara significativa y tuviera más de una lectura, de hablarnos a la mente a través de los ojos. Sus títulos tenían siempre algo de indicador, de remoto y sin embargo evidente una vez resuelta la relación con la obra. Aprovechaba las exposiciones de sus obras para hacer en ellas, en alguna ocasión, un *happening*. Así presentó actuaciones del ZAJ o en 1973, en la Galería Zodiaco, junto a su exposición, presentó lo que llamó «encuentros fortuitos», cargados de sátira e intención. Incluye en el catálogo su personal «biopsia» en la que dice que nació en Segovia en 1956 —debe de ser la fecha en que decidió ser pintor—, cursa estudios de tipografía y heráldica que abandona para dedicarse a la pintura y a la abstracción mental. Becado por prestigiosas instituciones viaja ininterrumpidamente alrededor de su habitación, fijando finalmente su residencia en Madrid en 1970. Obtiene el gran premio de la bienal del barrio de Argüelles y realiza una exposición antológica en Campo de Criptana, es seleccionado para representar la pintura mesetaria en la Trienal de Melbourne de 1971, siéndole concedido el premio extraordinario y adquiriendo la totalidad de su obra Cáritas australiana. En 1972, para aumentar la confusión general, borra pacientemente con miga de pan su obra anterior. Así en este estilo a lo Macedonio Fernández, lúcido e irónico, burlesco y tomando a broma lo que en el mundillo artístico pasa por más serio: Premios, Bienales, exposiciones..., desenvolvió Ignacio una obra muy peculiar en el panorama español. Los eventos que se realizaron en esta muestra fueron: «ópera hinchable», donde habla de múltiples manipulaciones con un globo. «Los silencios de Santiago Amón», el crítico de arte recientemente desaparecido (¡qué crónica ésta!) cuya incontinencia verbal y amenidad eran proverbiales en el ambiente artístico y que Ignacio en esta ocasión que comento, escribía en el citado catálogo: «Elegido al azar un lugar cualquiera y escuchando atentamente se notará la ausencia específica y total de la voz de Santiago Amón. La duración de estos ''silencios'' no será indefinida». «Opus vivendi» donde se habla de las ayudas March, de los curriculum vitae de los ejecutivos, etc. para luego convertirlos en confetti. O «topeteo de carneros» (juego bucólico o pastoril) que ante lo reducido de la cabaña nacional proponía sustituir los auténticos carneros por hinchas, forofos y otros militantes.

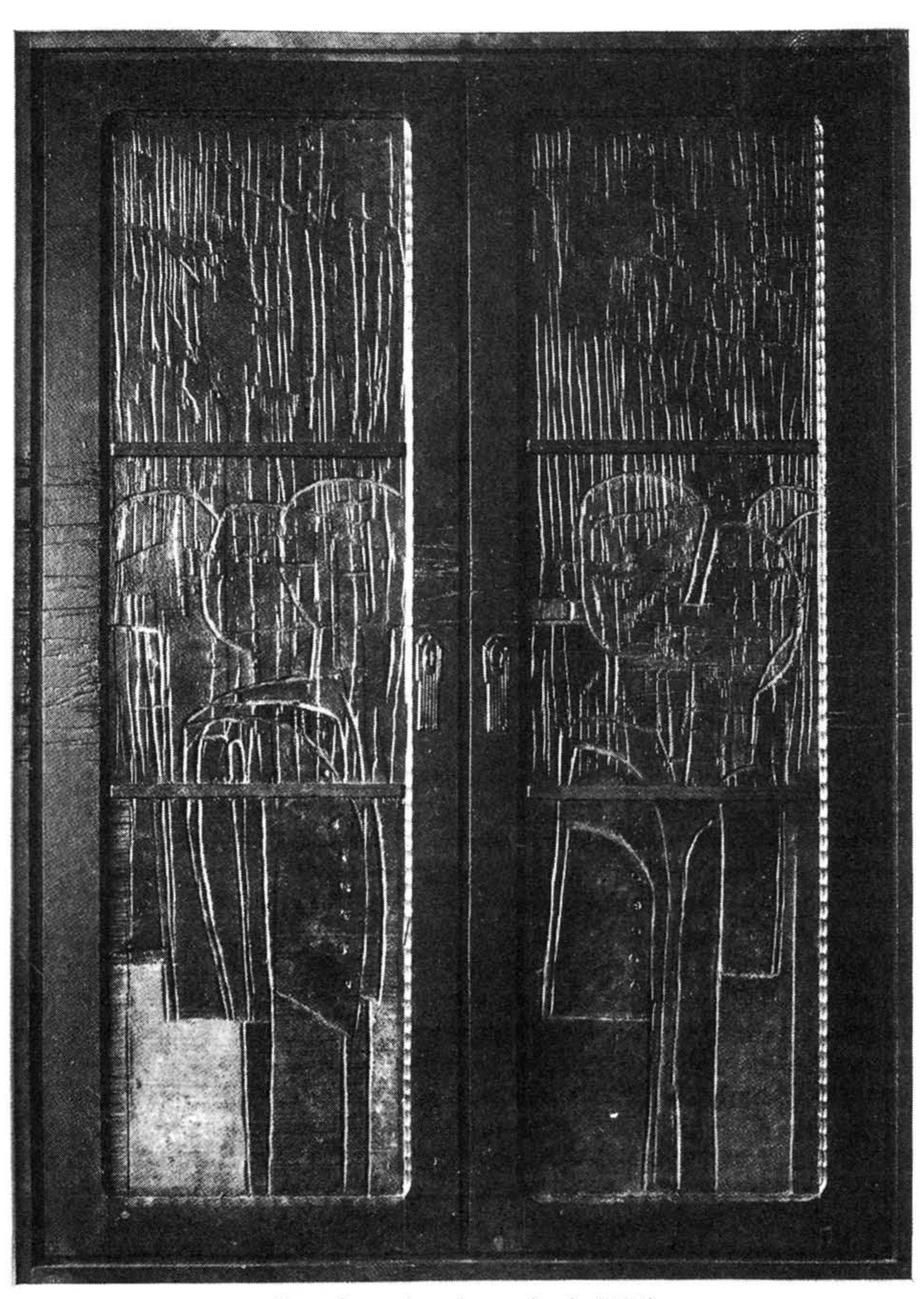
Los mismos títulos de sus cuadros eran ya una revelación de la imaginación que impregnaba la obra toda de Ignacio: *Materiales de derribo, Ejercicio retórico para amantes, Ubu ingiere la ponzoña, Plano secreto del fuerte de Mahón, Las leyes de la herencia, Bajada de tubo, Elogio de la ociosidad, Máquina tragaperras, Se prohíbe jugar a la pelota* y cuyo tema era, precisamente, un frontón, *Transplante de condecoración, La belleza sentada en mis rodillas, Maqueta de verano, Viaje a Paul Klee,* etc.

A mí me pidió una presentación para una exposición en su amada Segovia, Casa del Siglo XV, 1971. El conjunto de aquellas obras lo llamaba «conatos», pues eran frecuen-

tes en la época los «conatos de manifestación». Leo ahora lo que escribí para aquella ocasión y todo ello me parece hoy no solamente válido sino mi juicio definitivo sobre Yraola y su obra. No resisto la autocita y si descontamos alguna referencia ocasional podría escribirlo hoy otra vez.

Ignacio Yraola es uno de los artistas españoles de obra más significativa en nuestro panorama y más significante en el contexto de la cultura no sólo artística de nuestros atribulados días. Su obra va más allá de lo meramente plástico —o más acá, cualquiera sabe— y trascendencia e inmanencia se funden en síntesis que rebasa lo convencional de las definiciones. Mensaje y medio se funden hasta confundirse y aparecen aglutinados en estas obras actuales. El pop no ha tenido entre nosotros el papel preponderante que tuvo en otros contextos culturales. No podía tenerlo. Pero sí ha tenido premoniciones, más que ecos, en la obra de Ignacio Yraola. La crisis del informalismo hizo a algunos creer en el retorno a la figuración, hizo crear a otros nueva figuración; en ambos casos se pretendía operar por adición de hallazgos más que por eliminación de azares. Lo que se pretendía buscar era conocido, por lo tanto carecía de interés. Otras veces se buscaba sin saber el qué. El riesgo era encontrar sin darse cuenta. La pintura se hizo crónica pero no crítica. Este terreno crítico fue en el que se instaló Yraola. Sabido es que a la verdad le molestan las pruebas. Por eso Yraola en su obra nos introduce en un mundo real, verdadero, pero no en su inmediatez, sino en su trascendencia. Como todo creador Yraola es antes que nada un poeta, un descubridor de verdades que posee un lenguaje al que ha accedido después de depurar y alambicar en su obra durante muchos años. No es casual, no puede serlo, que haya elegido la madera para sus obras. El amoroso trabajo del material, las mil y una facetas que de él sabe arrancar; los tonos, más que los colores, que emplea en su trabajo, responden por una parte a los llamados de la subjetividad y por otra a las exigencias de las más imperiosas llamadas de la lucidez. La integración de objetos, desvinculados casi siempre de sus connotaciones cotidianas, vienen a mostrarnos y demostrarnos el poder poético con que Yraola procede en su obra. Quedan señaladas someramente, algunas de las características elementales de la creación de Yraola. A ella responden estos «conatos» que ahora nos presenta. Como en toda su obra el argumento, si podemos decirlo así, es tanto un recuerdo como una aspiración. El «conato» sería la mínima aspiración a lo posible. Yraola, anticipador, nos lo presenta a través de su peculiar tamiz sensitivo.

Poco antes de su muerte presentó una exposición en Madrid (Galería El Coleccionista) y poco antes de la exposición me le encontré en la calle. Vivíamos próximos y cuando yo cambié de domicilio mi estudio, que sigue en Atocha, me hace pasar la mayor parte del tiempo en este barrio. Le encontraba con frecuencia y a veces no le llamaba pues le veía caminar con mucha prisa. Un día le llamé y estuvimos hablando en una taberna un par de horas largas. Vi que no llevaba tanta prisa y ya le llamaba siempre. Hablábamos de las exposiciones y de los críticos, del gobierno y de todo cuanto aconteciera en nuestro entorno. Yraola tenía siempre un punto de vista diferente y desde él aplicaba su lógica incontrovertible por lo que los resultados eran inesperados. En uno de estos encuentros, poco antes de la que sería su última exposición en vida me habló de ésta: «Anuchina me dice que va a parecer una colectiva», pues presentaba obras que a él le parecían desparejas pero que eran —todas— auténticos Yraolas. Yo le dije que era difícil encontrar algo parecido a un Yraola en alguna de las colectivas al uso. Lo tomó como un cumplido pero ciertamente no lo era. Vi la exposición y era la más fresca y desenfadada, la más imaginativa y profunda que le he visto. Había retomado algunas de sus características antiguas, el leve arañado de la madera, por ejemplo; el simple teñido de las superficies junto al contraste con muy trabajadas parcelas. Presentaba algunas piezas exentas que él se resistía a llamar esculturas. Lúcido e irónico, como siempre, pero como siempre profundo y haciendo gala de su personal manera de traba-



Dos alternativas de conciencia (1979)

jar, paciente y elaboradamente cada obra hasta arrancarle toda la intención que quería hacer patente.

La agudeza de su ingenio y de sus réplicas le granjearon algunas enemistades. Hubo gente que cuando me oía elogiar alguna de sus «salidas» u opiniones me manifestaron que no les hacía gracia. Recuerdo —y termino con esta anécdota— allá por los años sesenta que su madre se encontraba muy enferma. Le pregunté por ella y me manifestó «que estaba ya desahuciada de los médicos. Debe de pesar treinta kilos o así. No tiene salvación y estamos esperando de un momento a otro su muerte.» Calló un momento, igual que yo. Luego prosiguió: «Claro, aún no dice tonterías como eso de ¡Luz, más luz!», aludiendo a las que pasan por ser las últimas palabras de Goethe. Allí mismo me prometí no molestarme nunca por cualquier comentario de Ignacio.

Mucho más podría contar de su personalidad y de su arte que era un reflejo de ella. No sé hasta qué punto el arte refleja al hombre o éste se refleja en su obra. Pocos ejemplos he encontrado como el de Ignacio Yraola en la que la simbiosis fuese tan acabada.

José María Iglesias

Carlos Fuentes y la gesta del idioma

Carlos Fuentes es un mexicano diferente. Con la diferencia que otorga el mantener una actitud crítica ante la historia propia y el cargar de riesgo y propuestas la tarea creadora. La educación internacional de Fuentes, su trabajo como diplomático, su cosmopolitismo, su insatisfacción itinerante y permanente hacen que, desde su mirada, México —presencia ineludible en su obra— aparezca con profundidad y en perspectiva. La escritura de Carlos Fuentes es un ininterrumpido replanteamiento y revisión de las interpretaciones tantas veces tópicas y maniqueas de la memoria y la realidad mexicanas. El tema de España es igualmente otra preocupación apasionada y vigorosa de Carlos Fuentes y se alza asimismo como una constante en su obra tan plural como extensa. Desde su condición de mexicano crítico Carlos Fuentes ha buscado de manera implacable las señas de identidad de su historia, su pueblo y su tiempo. Una búsqueda acometida mediante un lenguaje poderoso, creador y destructor al mismo tiempo. Que Fuentes culmina una

tradición narrativa de tanto vigor como la de la Revolución Mexicana, es algo suficientemente sabido. Y lo ha hecho conjugando esa herencia con una técnica moderna, sumamente dinámica y original, capaz de provocar una relación cómplice y apasionada entre novelista y lector. En esa relación, los hechos, las ideas en las que Fuentes sustenta su mirada son —por decirlo como Guillermo Morón— «lenguas de fuego», con su sentido más primigenio, bíblico. Ser es ser lenguaje. Vivir es permanecer en el idioma.

La última y apabullante entrega narrativa de Carlos Fuentes, titulada *Cristóbal Nonato* (Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1987), es —una vez más— el anhelo de expresar la profunda complejidad de México a partir de un supuesto imaginario: Cristóbal es concebido para que su nacimiento se produzca el 12 de octubre de 1992 y opte a uno de los tantos premios crecidos bajo la advocación del Quinto Centenario. Durante los nueve meses de gestación Cristóbal narra para y con el lector —que aquí es «elector»: lector que ha elegido serlo—, pero sabe que con el nacimiento vendrán el silencio y el olvido de todo su conocimiento primigenio. Hasta aquí la anécdota y, en ella, la ironía socarrona y lúdica de Carlos Fuentes que nos ofrece una visión cambiante, proteica y exacerbada del tiempo presente y del futuro mexicano que aparecen marcados por un profético y sombrío escepticismo. Esta visión que el último Carlos Fuentes compone con su escritura oscila ampliamente: desde el frío discurso filosófico o sociológico, pasando por las referencias eruditas, populares, folclóricas o históricas, hasta el cálido sentimentalismo poético. Y se nos ofrece de la misma forma que percibimos la realidad: desordenada y fragmentaria, múltiple e interrelacionada, como un mural móvil, como el equilibrio del caos.

Al igual que en novelas anteriores, en *Cristóbal Nonato* Carlos Fuentes se preocupa menos de reflejar una realidad exterior objetiva que de crear en la escritura otra realidad que se cuestiona a sí misma y es creada a su vez por el «elector» en el acto de la lectura. Novela, pues, como un constante y variado proceso creativo en el que un nuevo concepto de la narración que continuamente se autodestruye y se rehace, viene a desplazar al concepto tradicional de lo narrativo. La preocupación por la escritura en sí misma y sus valores estilísticos, la expresión de una cultura que enlaza con las técnicas audiovisuales como nuevos soportes del mensaje cultural, la búsqueda de la identidad a través de esa palabra que el novelista ha calificado de «enemiga» —«la palabra que no divierte ni advierte sino que nos convierte»—, ordenan el movimiento y las múltiples tensiones que aguardan en las páginas del libro.

Como bien sabemos, no es nueva esta actitud en Carlos Fuentes. Hace tiempo afirmó que la novela no ha muerto, sino que lo que ha muerto es la forma novelesca del realismo burgués. Para Fuentes estamos en el tiempo de una realidad literaria mucho más potente que se expresa en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y profecías de una época cuyo verdadero sello está dejando de ser la dicotomía capitalismo-socialismo. El sello contemporáneo —nos dice Carlos Fuentes— es la suma de una serie de hechos —fríos, maravillosos, contradictorios, enajenantes, libertarios— que realmente están transformando la vida de las sociedades industriales y entre los que hay que contar la automatización, la electrónica o el uso de la energía atómica.

De esa serie de hechos que están definiendo la fisonomía de las sociedades industriales contemporáneas, Fuentes, en la visión futurista que compone en *Cristóbal Nonato*,

ha optado por mostrar los lados más amargos. No otro sentido tienen esas predicciones catastrofistas, esa lluvia ácida y negra que cae sobre «Makesicko City», la gran urbe que es transfiguración exacerbada y proyección en el futuro del México de hoy. No otro sentido tiene esa amarga comprobación de que los mecanismos de corrupción y manipulación política se perpetúan a sí mismos y a quienes los detentan, llegando incluso a crear nuevos símbolos enajenadores —ahí está esa virgen espuria: Nuestra Señora Mamadoc, por ejemplo— que conviven con los símbolos del pasado cuando no se superponen sobre ellos o los suplantan. Ante este cuadro, Carlos Fuentes propone una distinta realidad que existe en tanto que es nombrada o imaginada por la palabra; un nuevo mundo —«Pacífica»— que funda y establece el idioma, aunque Carlos Fuentes sepa —y nosotros con él— que tanto a ese idioma —que es el nuestro— como a sus poseedores les aguardan grietas y amenazas. De ahí el sentido y el estremecimiento de la constante interrogación que surca las páginas de la novela acerca de cuál será el idioma que hablará Cristóbal cuando nazca. Y de ahí, también, la rabia y el deseo que estalla cuando su padre clama «¡que nos lleve el diablo, pero que nos lleve en español!» Así, pues, en *Cristóbal Nonato* Carlos Fuentes plantea la importancia del mito y la profecía, del lenguaje y sus posibilidades para crear una realidad totalizadora. «El lenguaje —dice el protagonista de la novela— se gesta y crece conmigo, [...] no tienen más pruebas de mi existencia que mis palabras aquí, creciendo conmigo». La novela así concebida, más que como tal novela, puede ser caracterizada entonces como un texto abierto, múltiple y plural, que dice todo lo que la realidad o la historia callan.

Cristóbal Nonato —podríamos resumir— es una parábola pesimista y, al tiempo, una esperanzadora invitación. Pesimismo ante la corrupción, los egoísmos, la falsedad política, la violencia gratuita, la degradación del medio ambiente, los burocratismos, el desequilibrio económico y tantos otros males de un México elefantiásico que se devora a sí mismo y al resto del país; invitación al descubrimiento y fundación de una nueva era en ese imaginario territorio que Fuentes, con transparente intención, bautiza como «Pacífica». Pero, sobre todo, *Cristóbal Nonato* es una esforzada aventura: la de ambicionar todo el lenguaje, poseerlo por completo, pertenecerle y que pertenezca a quien lo escribe y manipula y a quien lo acoge y escoge en la lectura; ambos creándolo, destruyéndolo y haciendo que renazca. Tal es aquí el empeño de Carlos Fuentes, tal —en palabras de Cristóbal Nonato— el deleite máximo de la lengua: «inventarla porque tenemos la impresión de que se nos muere entre los labios y depende de nosotros resucitarla».

Como en *Terra Nostra,* el otro monumental hito narrativo de Fuentes —y la referencia se hace inevitable—, en *Cristóbal Nonato* la literatura misma en el campo de la novela en nuestro idioma es transportada a un lugar vital. La naturaleza narrativa, la organización del lenguaje, la transformación de los materiales de la escritura, la descomposición y fragmentación de la ficción y la realidad ahondan y tocan fondo en sí mismos para volver a vivir, recrecidos, emblemáticos —cabría decir «cromosómicamente»— en una dimensión distinta. Y es que a Cristóbal lo engendró primero y fundamentalmente el lenguaje, esa «culebra de tinta y voces que todo lo concibe». Cristóbal se gesta con el lenguaje y, a la par, el lenguaje se gesta y crece con él en un doble y mutuo crecimiento. Por eso la voluntad de Carlos Fuentes de inventar el mundo, ima-

ginario con su no nacido Cristóbal «como la gente que cree que el mundo es un hecho verbal, que lo que lee es cierto y que el mundo no tiene límites a partir de la palabra». Y es que, en suma, *Cristóbal Nonato* no es sólo la historia de una gestación y una parábola futurista. *Cristóbal Nonato* —personaje y libro— es, nada más y nada menos, que la gesta inacabable, ilimitada, del idioma.

Sabas Martín

Carlos Fuentes

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberiamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Número 13 **Enero-Junio 1988**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «RELACIONES INTERNACIONALES. TENDENCIAS Y DESAFIOS»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de Artículos:** más de 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante 1986-1987.
- **Revista de Revistas:** Información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica, España y Portugal.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

ÍNDICE DE AUTORES DEL AÑO 1988

A

B

C

CH

D

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Y

Z

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

B

C

CH

D

E

F

G

Q

R

S

T

U

V

W

Z

ÍNDICE DE MATERIAS

CINE

CINE LATINOAMERICANO

FOLCLORE

HISTORIA DE AMÉRICA

CHILE

MÉXICO

NICARAGUA

PERÚ

HISTORIA DE ESPAÑA

HISTORIA DE EUROPA

LITERATURA EN GENERAL

LITERATURA ESPAÑOLA

LITERATURA EUROPEA

ALEMANIA

ITALIA

LITERATURA IBEROAMERICANA

ARGENTINA

CUBA

MÉXICO

NICARAGUA

PERÚ

PUERTO RICO

REPÚBLICA DOMINICANA

VENEZUELA

TEATRO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de..., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número................................, cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Antonio Lago Carballo
Menéndez Pidal en América

Farris Anderson
Mesonero Romanos y Galdós

Lola Luna
Sor Valentina Pinelo

Justo Bolekia Boleka
Literatura oral africana

Luis Moliner
La poesía de Ramón López Velarde

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Anterior Inicio